Das junge Deutschland

Zweiter Jahrgang Nr. 8.

Fünfter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Wesen und Peripherie

Von Gustav Steinbömer

Die im Liberalismus und in seinem Bereiter, dem Protestantismus, wurzellos gewordene geistige Haltung des Bürgers erhielt durch den Zustrom der Naturwissenschaften die zentrifugale Richtung zur Peripherie, durch die er endgültig den Zusammenhang mit des Lebens Mitte verlor. Dafür lieferte die neue Quelle betörende Surrogate: als Weltanschauung den Evolutionismus, als politischen Glauben den menschlichen Fortschritt, als moderne Kultur Technik und Verkehr. Eingelagert zwischen subalternen Vergangenheiten und einer paradiesischen Zukunft fühlte sich als Glied einer unübersehbaren Reihe von Entwicklungsstufen zur Vervollkommnung die utilitäre, bürgerliche Welt. Ihre peripherische Einstellung zum Leben, unfähig durch die konzentrischen Schichtungen zum Mittelpunkt vorzudringen, wertete nur an beleuchteter Oberfläche. Auf ihren Tafeln prahlte das Wort „Nutzen" und seine Abwandlungen. Das „verstofflichte" Zeitalter mit seiner Verhirnlichung und Geldversklavung führten sie herauf. Die seelische Welt wurde zum mechanistischen Problem. Peripherische Besserungen blieben erfühlten Mängeln Notverbände einer erkrankten Welt, die an der Unterbindung mit dem Lebenszentrum verblutete. Fruchtlos stemmten sich die Großen gegen diese Zeit. Nietzsches harte Ablehnung verdichtete sich zum Postulat des Uebermenschen. Stefan Georges Verachtung wuchs im Aufblick zur Porta Nigra in das grandioseste und kühnste Maß, in die gewagteste und schroffste Form durch den Mund, der sein Anathema schleudert:

„Das Edelste ging Euch verloren: Blut . .
Wir Schatten atmen kräftiger! lebendige
Gespenster! lacht der Knabe Manlius
Er möchte über Euch kein Zepter schwingen
Der sich des niedrigsten Erwerbs beflissen
Den Ihr zu nennen scheut — ich ging gesalbt
Mit Perserdüften um dies nächtige Tor
Und gab mich preis den Söldnern der Cäsaren!"

Die leidenschaftliche Einstellung der beiden größten Männer letzter deutscher Jahrzehnte gegen ihre Zeit beschränkte als Tat Einzelner in einer Periode wahlloser Menschenanwuchses ihre Wirkung auf eine kleine esoterische Gefolgschaft. Als Bewahrer des ewigen Feuers bleibt ihre Haltung und ihr Vorbild überzeitlich.

Die große Gegenbewegung erwächst aus den Gegenwartskräften, an denen sie sich entzündet hat. Sie richtet sich zwangläufig gegen die allen sichtbarste und greifbarste bürgerliche Emanzipation vom wesenhaften Wert der Dinge: gegen den Kapitalismus. Ihre Programme streben entgegengesetzten Zielen zu — aber in der selben Ebene, an der gleichen Oberfläche. Entgegengesetztes Oberflächenziel läßt sich in gleicher Seelenlage erreichen. Es bedeutet keineswegs Umkehr in Art und Grundrichtung seelischen Verhaltens. Vielmehr wird nun an Stelle des Versuchs der Wiederknüpfung die Loslösung vom Lebenszentrum durch die Bindung des Einzelnen in klug ersonnenen ökonomischen, historischen und relativistischen Theorien zum Axiom erhoben. Die von der utilitären, bürgerlichen Welt unternommene, zentrifugale Bewegung rollt ihrem Ablauf zu, an dessen Ende der mechanistische Mensch, „das Rückgangsphänomen im größten Styl" lauert. Seine Auswirkungen heißen: Ersatz des Wesens durch Beziehungen, der Persönlichkeit durch Organisation, des Schaffenden durch die Funktion. Das Problem aller Demokratie: Entstehung und Wachstum des großen Menschen gegen den Druck einer kompakten Mittelmäßigkeit wird an der Wurzel ausgerodet, indem der Mensch als ein Komplex von Relationen begriffen wird. Am Ziele stehen Zarathustras Letzte Menschen, die das Glück erfunden haben. Chinesischem Sprichwort wird europäische Gültigkeit: der Große Mensch ein öffentliches Unglück.

So entschleiert sich der Aufbau menschlicher Gesellschaft aus wirtschaftlicher Nötigung als grundsätzliche Verkennung des immanenten Wesens menschlicher Gemeinschaft. Die Ueberwölbung des ökonomistischen Unterbaus mit einer stark menschlichen Ideologie, die Erweiterung des Sozialismus unter unlogischer Nichtachtung seiner Wurzeln zu einer recht allgemeinen und recht verschwommenen Menschheitreligion bleibt eine sekundäre Zutat, die die primäre, irrige Einstellung zum tiefsten Wesen des Menschen und seiner geselligen Bedingtheit nicht rückläufig machen, noch vergessen lassen kann.

Diese Tatsachen, aus denen jüngste Entwicklung vorzeitig zu schließen war, sind aufzurufen, um verbreitetem Staunen und mannigfacher Ernüchterung zu begegnen. Vom Klang des Wortes verführt, hoffte mancher mit der Revolution (das Wort kommt von revolvere = zurückwälzen) auch ihren eigentlichen und tiefen Sinn die innere Rückkehr eingeleitet. Langer und naher Jahre schmerzliche Einsicht mußte erinnern lassen, daß die Mentalität von Arbeiter und Bürger in nichts Wesentlichem geschieden ist. Mancher erwartete wie ein Wunder hinter der peripherischen Bewegung ein strahlendes Zentrum. Und war enttäuscht, als ausblieb, was er als Wissender nie erwarten konnte. Man muß tief in die Verwirrung der Begriffe Anlaß und Ursache, Mittel und Zweck verstrickt sein, um aus der typisch peripherischen, der politischen Sphäre die Entbindung jener Kräfte zu erhoffen, die nun nach Aufhebung des sozialen Druckes die geistigen Wurzeln der bürgerlichen Kultur zerbrechen werden. Jene Sphäre birgt in ihrer korrupten Vermengung von Geld und Geist, Geschäft und Ideologie, Person und Sache die Prostituierung der Seele an das Tageswerk. Diese schwatzende, spähende, mächelnde, lärmende Welt der Zusammenkünfte und Versammlungen, deren Akustik auf das plumpeste Ohr und das spukhafteste Schlagwort sich einstellt, ist in ihrer Grundrichtung seelenmordend. Die Rückführung dieses ganzen Komplexes auf das dringendst notwendige und untergeordnete Maß, die Ueberwindung der Politik durch ihre Behandlung wie andere Bedingtheiten und Nötigungen dieses Lebens, kurzum die Entpolitisierung des Menschen schafft die Voraussetzung, an Stelle der Zweckverbände die durch gleiches inneres Erleben verbundenen Menschen als die einzig wichtigen und wesentlichen Gemeinschaften zu erkennen. Damit rückt das unmittelbare Verhältnis von Mensch zu Mensch wieder in den Mittelpunkt. Das Tor wird aufgerissen zu Wesenheit und Freiheit des Menschen, der aus „erlebter Fülle" sich gehalten fühlt. Von diesem Zentrum aus ist die Freiheit gewonnen, die nicht politisch fragt „Freiheit wovon", sondern aus eignem Gesetz bestimmt „Freiheit wozu". Sie ergibt ohne andere Rücksicht die sachliche Einstellung zu den Tagessorgen. Sie entheiligt den zum Zweck emanzipierten Sozialismus wieder zum Mittel, dessen Durchführung wirtschaftliche Lebensmöglichkeit und Tragfähigkeit, sicherlich aber nicht die Schonung bürgerlichen Besitzes absteckt. Sie wird radikale Forderungen aus innerer Notwendigkeit vertreten, aber die Einordnung des Menschen in eine im Sozialismus rationalisierte Welt zutiefst ablehnen.

Mit der Erkenntnis des politischen Komplexes als einer peripherischen Fläche wird das modische Schlagwort von der Politisierung der Geistigen als ein Widerspruch im Beiwort entlarvt. Jener begreift sich nunmehr leicht als die verwirrende, tösende, pulsende Oberfläche, die in Sonderheit die Intellektuellerregten (im Gegensatz zu den Geistigen) anzieht, an die die Sichallzuwichtignehmenden, Bedeutendseinwollenden, die lauten, gebärdigen und gestikulierenden Menschen empordrängen.

Nur verkennender Wirklichkeitssinn und irrende Tatlust können dem geistigen Menschen die Möglichkeit wesenhaften Werkes zu solcher Sphäre vortäuschen. Die gesteigerte Form des geistigen Menschen, des sakralen Typus, ist zu höchstem Werk berufen: zum Bildner am Menschen. Mit der magischen Gewalt seiner Sprache baut er Gedanken und Werte, die das stillste und größte Ereignis schaffen: die Umformung des Menschen.

„Die größten Ereignisse — das sind nicht unsere lautesten, sondern unsere stillsten Stunden. Nicht um die Erfinder von neuem Lärm, um die Erfinder von neuen Werten dreht sich die Welt; unhörbar dreht sie sich." —

Die Ursachen des Zusammenbruchs der alten bürgerlichen Welt und seiner herrschenden Schichten gipfeln auf einer beispiellosen Schuld: der ungeheuerlichen Verachtung des Geistes.

Die Tatsache des Geistes ist keine Demonstration oder Deklamation, sondern ein stilles Erlebnis. Die durch dieses Erlebnis Angerührten bedürfen keines äußeren Zusammenschlusses, keiner Organisation, keines Zweckverbandes. Sie wachsen „stammlos im Gewühle" und erkennen sich „an der Augen wahrer Glut". Sie können niemals erstarren in den politischen Formen einer autoritären Parteileitung und niemals in imaginärer Hingabe den leeren Abstraktionen „Menschheit" und „Volk" dienen, hinter denen Selbsttäuschung und Nutzzweck, Anmaßung und Eitelkeit des Einzelnen sich verhüllen.

Der Geist setzt gegen die Ablehnung die Bejahung, gegen die Fiktion die Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit heißt: der Große Mensch. Der Dienst an dem geistigen Herrscher, in Stolz und Demut, ist Wachstum, Erfüllung und Vollendung des eignen Menschen. Seine schöpferische Liebe als welten- und menschenbildende Kraft, die Ausstrahlung seines Eros, schafft die unsichtbare Gemeinde, aus der jenes höhere Menschentum sich formt, das in der Steigerung des eignen Wesens zum Wohltäter der Gesamtheit wird.

So wesenlos es ist, wenn ein Kulturvolk das andere niederzwingt, so wesenlos bleibt, wenn eine Klasse die andere unterdrückt. Nur Oberflächenwertung und Grundirrtum kann im Zwang zu solchem Kampfe eigentlichstes Wesen und letzte Ursache menschlicher Schicksalsgeschichte sehen. Es gilt einen ganz andern Kampf. Den ewigen Kampf des Begeistetem mit dem seellos Dumpfen. —

Aus den „Zeitgedichten"

Von C. F. W. Behl

I.

Gustav Landauer

Tat! schreit die Welt, und Träume stürzen ein,
Verkündigung ist aller Worte müde.
Der neue Tag ist purpurn angefacht . . .

Nun jagt es Geist auf Barrikaden hin,
Und allen Irrwahn übersteilt die Liebe,
Gen Himmel reißend brodelndes Getümmel . . .

. . . Gell platzt ein Schuß durch die verkrampfte Wut,
Aus Sinn und Ziel geschleudert . . .

Sonne fällt,
Und rot im Blute liegt der Heilige Mensch.

II.

Revolutionssonntag

Einsturz der Welt! Grell brennt der erste Tag.
Auf allen Wegen brandet Volk heran.
Hell fiebert Sehnsucht . . . Hände fliegen auf — —
Zu Sternen langend flackert Ungeduld . . .

Der Führer spricht. Heiße Gebärde loht.
Aus abertausend Mündern birst ein Schrei.
Wind bauscht die Fahnen rot ins Blaue auf . . .

Da . . . knattern matt verirrte Schüsse hin . . .
Staubwolken Menschen stieben straßenwärts.

Noch stelzt der Mord hochbeinig über Häuser,
Indes am Himmel goldene Sonne flammt.

Munch

Von Theodor Däubler

Mit Edvard Munch beginnt eine ganz neue Kunst: die Nordische. Ueberdies ist er einer unserer modernen Künstler, die, obzwar voll von Pariser Kultur, doch bereits den Impressionismus hinter sich gelassen haben. Aus diesem Grunde wurde er auch so lange nicht verstanden; oder sagen wir richtiger etwa so: man hat Munch recht früh in Berlin als hervorragende Begabung geschätzt. Stanislaus Przybyszewski, Julius Meier-Graefe, Willy Pastor, Max Osborn, Moeller van den Bruck und andere sind sehr entschieden für ihn eingetreten. Dann aber wurde er eine Zeitlang vergessen: die große Woge des Impressionismus erreichte spät deutsches Land und auch Munch wurde damals, als sie heranrauschte, weniger bemerkt. Sogar während der Ausstellung des Kölner Sonderbundes hatte er vielfach noch keinen leichten Stand. Cézanne, van Gogh waren damals noch, und Picasso bereits, die großen Ereignisse! Seitdem dringt aber das Verständnis für Munch wieder immer stärker durch. Er wird allerdings auch heute noch nicht in weitern Kreisen gewürdigt; ja, er bleibt eher das Gegenteil einer Modegröße! Munch und Gauguin sind die natürlichsten Maler ihrer Zeit. Ich möchte noch Emil Nolde als dritten hinzufügen. Bei diesen Künstlern gibt es keine theoriereichen Angestrengtheiten: das Rein-Malerische ist immer im Wurf enthalten. Dabei kann man keinen dieser Künstler einen Temperament-Maler nennen: und der Vorwurf des Literarischen, den ihnen Nur-Impressionisten machen, kann als eine Art Ehrung bezeichnet werden. Im besten Sinn literarisch ist Munch übrigens sogar auch nur als Graphiker. Seine Oelgemälde wird man durchaus poetisch, innerhalb der Grenzen des Malerischen, nennen sollen: freilich kommen auch bei ihm Entgleisungen vor: aber meistens grade ins Naturalistische! Manet, Monet, Renoir, die weniger bedeutenden Zorolla y Bastida, Zügel e tutti quanti bringen Sonnenlicht: Wirkungen, Verspieltheiten des Tagesgestirns unter uns. Medardo Rosso und hie und da sogar Rodin haben sich mit dem plein-air in der Bildhauerei befaßt. Aber wer hat der Sonne schlankwegs ins Angesicht geblickt? Ihre Vorfahren: Claude Lorrain und Turner. Aber auch diese Künstler taten es noch zu goldener, also später oder ganz früher Tageszeit. Mittagsbilder, bei praller Sonne, gibt es von ihnen nicht. Also? Van Gogh! Er hat sogar einmal drei Sonnen zugleich gemalt. Allerdings bereits im Delirium. Und seitdem hat noch einer die volle Sonne, wenn auch allerdings bei ihrem Aufgang, gemalt: Munch. Seine Sonne geht tatsächlich, ein Symbol seiner gesamten Kunst, über Christiania auf! Bei van Gogh noch kleine Sonnen; bei ihm: das Sonnen-Monument! Aber auch jetzt fassen wir Munch, selbst als Maler, noch nicht im Kern. Er ist vor allen der erste Maler und Erdeutlicher der Mitternachtssonne! Der unglaublich langen Dämmerungen! Sein Geheimnis aber heißt: klares Weiß. Alle andern Farben seiner ureigensten Schöpfungen sind „unter Weiß". Ich meine damit: weiß eingeschleiert. Es gibt kaum etwas Dichterischeres und dabei zugleich auch so durchaus Malerisches, wie diese durch strenges Weiß erzielten nordischen Stimmungen. Wie lebhaft, kerngesund und dabei anmutig und sogar weich sieht es doch auf einem Bild bei ewiger Sonnenbelichtung vom Maler Norwegens aus! Menschen, die weither zu einander gehören, treffen sich. Munch verpaßt nicht den Augenblick, das zu gestalten. Seine Häuser wissen davon. Etwa die Zufälligkeit eines offnen Fensters, die so einem Haus Sprache und Ausdruck verleiht, verrät es. Oder bei großer Windstille zittert die Krone einer Fichte. Ein andermal fällt vielleicht eine Frucht in den Teich, den er malen muß: viele Ringe verbreiten sich dadurch im Wasser. Gleich darauf fällt noch eine Frucht ins Wasser: auch dieser Fall wellt Ringe auf. Durch so eine Begegnung von Kreisen kann aber auch einmal eine Ehe unter Menschen entstehen: zweie sehn in den Teich, erblicken sich: sonst wären sie aneinander vorüber gegangen. Wer weiß wie viel Generationen eben jetzt ihren Anfang genommen haben! Das läßt sich aber nicht in Worte bringen: solche Zusammenklänge malt uns am besten Edvard Munch.

Er ist sehr erotisch. Daher begleitet ihn auch, auf seinen schönsten Bildern, ein traumhaft durchscheinendes Rot. Wie von Wangen. Oder von der Morgenröte. Das überträgt er dann auf Rosen. Sogar auf Häuser und Kleider. In seinem Grün wetterleuchtet auch oft schwüles Liebesverlangen. Aber dennoch ist Munchs Kunst rein, beinah kindlich: selbst heute noch, beim ganz gereiften Mann. Nicht selten nähert er sich der absoluten Farbe. Beispielsweise auf dem Bildnis einer Berliner Dame

mit offnem, rotwogendem Haar. Die Farbe ist willkürlich „haarrot", aber nicht im naturilistischen Sinn, wenn es etwa „wie rotes Haar" lauten müßte, gesetzt. Die malerische Ausfüllung der Flächen des recht großen Gemäldes besorgt sein Pinsel durch gesetzmäßige Flecke in „Zufallsblau". Man sieht, so könnte man etwa von Kandinskys ganz ungegenständlicher Kunst sprechen! Daher möchte ich zum Schluß noch betonen: Edvard Munch ist eine der zusammenfassendsten Begabungen unsrer Tage! Seine Kunst strahlt, wie seine Sonne über Christiania, sogar bis nach Paris und Moskau. Vor allem aber trifft ein Strahl von ihr noch immer am sichersten einige Dankbarste und Treuste in Deutschland. Munch hat Berlin verstanden und liebt es!

Maßstäbe und Beispiele lyrischer Synthese

Von Rudolf Pannwitz

III. Otto zur Lindes Mythen

1.

Otto zur Linde hat den Expressionismus, ehe er da war, erfüllt und überwunden. Er ist der größte Dichter des Mythos der Psyche, der äußerste Ausdruckskünstler der innersten Innerlichkeiten. Ein furchtbares Schicksal, dessen Geschichte hier nicht geschrieben werden kann (schon wegen ihres Umfanges nicht), hat es mit sich gebracht, daß Otto zur Linde noch heute den Geistigen des Volkes ein Fremder und den Wenigen, die ihn kennen, ein Unverstandener ist. Er hat von seiner Zeitschrift „Charon" her, in der er sich nicht mehr und nicht weniger als alle „Neuen" kompromittiert hat, in der aber neben Schlechtem die größten Dinge und nicht nur solche von ihm standen, einen kleinen Kreis aufrichtiger Verehrer, die nur leider selbst dichten und durch persönliche Treue mangelnde Berufung nicht ersetzen können. Er ist dann — seit 15 Jahren — im George-Kreise bekannt, aber dort in hochmütiger Beschränktheit abgelehnt worden. Der letzte Grund ist wohl der, daß man dort überhaupt nur den harmonistischen, überhaupt nicht den taktierenden Vers verstehen kann, also gar keinen Zugang zum Nördlichen hat, und freilich zu diesen geistigen Welten noch weniger als zu den aus ihnen gebornen klanglichen. Aber nicht einmal die Welle des Expressionismus hat den größten Dichter neben George und seinen schroffsten Antipoden — zur Linde versteht George so wenig wie George zur Linde — auch nur oberflächlich bekannt gemacht. Ich selbst habe zur Linde so viel wie George zu danken — von lebenden Zeitgenossen beiden das Meiste —, bin aber allzu schwere, allzu einsame, allzu lange Wege gegangen, so daß ich erst jetzt dazu komme, verhängnishafte Gegensätze zu überbrücken und den beiden Hauptträgern der letzten großen Kunstepoche einen Dank abzutragen, der hoffentlich ihrer tieferen Würdigung und richtigeren Wirkung in der neuen Epoche dienen kann.

Voran muß — obwohl es eine Schande ist — die Bibliographie stehen. Otto zur Lindes Werke sind im Charonverlag Berlin-Lichterfelde erschienen. Es sind zwei alte Bände: „Gedichte, Märchen und Skizzen", „Fantoccini", mit vielem Unreifen, aber unersetzlich. Es sind dann die Hauptwerke: „Die Kugel", eine Philosophie in Versen, „Gesammelte Gedichte", drei Bändchen, „Charontischer Mythos", ein Bändchen. Dazu kommt der theoretische Band „Arno Holz und der Charon", eine unproportionierte Streitschrift mit unersetzlichem Gehalt, und das, was von alten Charonheften etwa noch da ist, mit philosophischen Prosastücken des allerhöchsten Ranges. Dies ist das Gedruckte, Ungedrucktes ist viel mehr da. Otto zur Linde hat sein Leben im tiefsten Elend verbracht, seinem geistigen Werk hingegeben, und ist jetzt vielleicht erschöpft und am Ende, vielleicht noch einer Erneuerung fähig. Während dessen tummelt sich eine junge Generation, die seines Geistes ist, ohne ihn zu kennen oder erkennen, die seiner als ihres Meisters bedürfte, deren Beste noch nicht wert sind, ihm die Schuhriemen zu lösen, und die in jedem Sinne, auch dem banalen, die Söhne der Väter sind, welche bei den Charonheften gewiehert und gebrüllt haben und den Charon ein halbes oder ganzes Jahr als Witzblatt gehalten haben. Das ist die Generation, auf der die Schuld des Krieges und der Revolution lastet, möge die, welche ihre unfreiwillige Erbin ist, wenigstens an dieser einen Stelle die Schuld sühnen, wofern es noch Zeit dazu sein sollte.

Ich gebe jetzt, ehe ich etwas Eigenes sage, eine Reihe Proben aus Otto zur Lindes Mythen, da dieses das Dringendste ist.

2.

Charon

Es geht ein Fluß, der strömt die Wässer
Von unten her.
Tief, tief im Grunde stehen Fässer,
Ein jedes faßt ein Meer.
Das quillt: aus Schächten sonder Sohlen,
Dem Grund entflohn,
Der überm Leeren hallt im Hohlen;
Bis dorthin dringt der Ton.
Sinkt leerwärts, alles Leichte lassend,
Das — schwer — vom Grab
Sich lichtwärts hebt, im Leben blassend —
Zur Nacht folgt mir hinab!
Im letzten Dämmer, da das Lichte
Vorm Finstern flieht,
Seht innern Vorhofs Traumgesichte:
Hört meines Charons Lied!

Weh! — Weh! Werdandi am Webstuhl.
Unerbittlich ist der Tod.
Seelenfährmann urlebendig,
Fracht — friedlose — fährt mein Boot.
Meines Ruders Schlag treibt rückwärts,
Tod tat Traumes Tore weit,
Alles Werdende verbannend.
Meinen Nachen trägt die Zeit.
Todversehmtes Leben fahr ich
In des Wirkens Wahn und Drang.
Zwischen Tod und Raum singt Charon
Seines Zwieseins Zweifelsang.
Wer — wer — wünscht meinen Nachen?
Wer — wer — wähnt in Schuld?
Wieder hat am Webstuhl Werdandi
Meines Nachens Leitseil gespult.
Seelen unselig, seid ihr an Bord?
Wachst du Werdandi? Höre das Wort!
Wahn! alles Volle ist hohl.
Wunsch! unser Glück ist Not.
Weh! es wird, was soll.
Weilen wehrt der Tod.
Wobst du, Werdandi, wobst du?
Wirbel wälzen weltauf.
Hobst du, Werdandi, hobst du?
Leben lügt leidigen Lauf.
Welle Wille wölbe verwebt,
Hölle Helle Höhlen her hebt,
Weh weht, Werdandi, weht weh,
Weh weht weh,
Weht weh . . .

Hölzerne Säule

Eine Säule steht von Holz,
Drauf die Stimme sitzt und zieht die Beine hoch;
Fragt in alle Winde und verbittet sich die Antwort.
Alle Welt liegt rund in Ringen,
Die sich engen um die Säule.
Einen langen, langen Stock mit einem kurzgedrungnen Hammer
Hält die Stimme in der Hand,
Zwischen zwei verwehten Fragen
Auf den Ringen mit zu spielen:
Bang, kling lang —; bang, kling lang —;
Diese Frage werf ich in das Meer.
Bang, kling lang —; bang, kling lang —;
Diese fiel zu kurz und läuft ein Stück.
Bang, kling lang —; bang, kling lang —;
Rote Mäuse springen mir vom Mund.
Bang, kling lang —; bang, kling lang —;
Flüchten über sieben Ringe.
Eine schwarze Katze sitzt am Rand der Welt.
Bang, kling lang —, bing bing, bang, bing —
Alle roten Mäuse rennen ihr ins Maul.
Bang, bang, schwarze Katz,
Wirst du nimmer satt?
Da legt die Katz den Schwanz her um die ganze Welt.
Bang, kling lang —; bang, kling lang auf allen sieben Ringen,
Der achte ist der Katzenschwanz,
Den traf ich mit dem Hammer.
Bang, kling lang; miau, mio; die Welt ist voll Musik.
Was aber über Ringe läuft,
Bang, kling lang —; bing bing, bang, bing —:
den kribbelts untern Sohlen.

Die Klage

Wer doch hört meine pilgernden Rufe der Nacht?
Sie schwanken in wehenden Mänteln über die Tiefe des Leids.
In die Tore der Finsternis tauchen die grauen, entsendeten Boten.
Eine lange Reihe der Riesen durchgräbt das aufschauernde Meer der Bedrängnis.
Schließ deine hängenden Fluten, oh Nacht, hinter dem Zug!
Stell deine Wand mir vors Angesicht!

Ich will mich heben von der Lehne am Berg.
Ich will mich stellen auf den Ararat.
Ich nehme den Mond von der Kuppe des Himmels.
Auf die Dächer der Nacht die Flächen der Hand
Will ich fest aufstützen. Ich will über die Welt weg
Schreien mein Weh, daß das Echo zerbricht.
Oh meine Brust ist ein kreißender Bauch,
Aus meinem Mund heult die Tuba des Weltgerichts:
Wo Ruh? Wo Ruh?
Langhallende Klagen der wallenden Not wälzen ächzende Berge.
Der gellende Schrei entriegelt die Hölle
Zerschellendes Weh stirbt stöhnend auf dumpfem Geröll an der Flut,
Die murmelt so träge: Wo Ruh? Wo Ruh?

Weh! Weh! Meine Hammerschläge auf die Dächer der Welt,
Da mein Arm aufliegt — sind ein Pochen im Schlafgemach
Wie von Regentropfen am Fenster.
So will ich steigen tausend Stufen hinab,
Zwischen Kellerwänden meine Klage umbauen,
Auf Stroh mich betten ein Bettler bei Ratten und Asseln.
Meine Not ist tot, wo mein Schmerz verfault, wo mein Zorn am feuchten Kalk erstickt.
Meine Angst brennt Ratten rot im Auge.
Klage, meine Klage, schleich gebückt!
Frage an die niedern Decken; fällt die Antwort dumpf aufs Stroh: Wo Ruh? Wo Ruh?
Daß im Schlafgemach die schwangre Frau bang seufzt: Du! Du!

Wächter. III.

Ich weiß, ich bin der Heiland dieser Welt,
Bin nackt und hilflos in die Welt gestellt,
Ich soll nicht haben, was mein eigen ist:
Friede, Freundlichkeit und adlig Denken;
Das soll ich sein in Qual und allen schenken.

Ich weiß, ich bin ein futterloses Pferd
Und schwacher Einsamer der Traurigkeit.
Ich darf nicht Tuns erproben meine Kraft —
Ich bin der Ausgestoßene der Leidenschaft.

Ich muß brennen zu Staub und stillem Verzicht.
Ein ander schuldlos Selbst ist für mich nicht.
Denn ich bin das wurzellose Kreuz am Firmament.
Ihr sollt nicht beten zu mir!

Ich darf nicht bitten euch um süßen Lohn der Hülfsamkeit.
Ich darf nur stöhnen im Leid, nur stöhnen.
Oh ich Verängsteter, muß ich tauchen in Schlamm?
Ihr sollt nicht Sünde behäufen auf den Retter der Welt,
Es ist kein Wiederweg den Gottes Sohn
Zum zweiten Male geht.

Ach die Nacht umlauert mich und Ratlosigkeit.
Mein Wissen liegt in Sternen, die ich gläubig las.
Sie trogen nie. Aber ihr und Lüge, ihr Mächte der Tat!
So kommt Satan: „Bücke dich und hebe diesen Stein,
Nur hebe diesen einen Stein, er ist so leicht, oh sieh!"
Er schließt den schmalen, unendlichen
Gang zur Hölle mir.

Oh das weiß ich Satan, und du meinst, ich sollt ihn gehn?
So lügst du vom leichten Stein, du Lästerer!

So Adam zu mir:
„Nimm das Grabscheit, sieh ich grub und grub.
Das Erdreich wächst und blüht.
Adam warum gingest du
Im Schweiße deines Antlitz? —
Hab ich denn schlimmes Wort dir je gesagt?
Bist du so hart wie dein Spaten?
Oder pflanzte dich der Baum?

Ihr sollt mich fällen, zerschneiden,
Macht euch Werkzeug von mir.
So ist mein Heilandsdienst,
Kein andrer ist für mich.

„Was ihr tut an mir!"

Ich weiß, ich bin der Heiland dieser Welt,
Leidvoller Wacht bestellt,
Ein Prüfstein der Guten und ein Samenkorn.
Oh werft mich nicht fort, zertretet mich nicht achtlos.
Aber zu sterben ward mir aufgetan —
Ob zu sterben von euch? Das ist ewig unbekannt.

„Es ist vollbracht!"
Oder brachs und ist so der Weg?
Was dann übrig bleibt von mir ist ein
Verkrüppelt Alraunsohn.

Ist so der Weg? Ist so der Weg?
Das werd ich wissen bald, und bald nicht mehr.

An den Wurzeln des Raumes

Es ist eine Welt, die ist alt,
Da sitz ich am Rand und erbreche Gespenster.
Herein durch die Fenster
Quellen Quallenaugen und saugende Rüssel,
Am Tor dreht die bucklige Norne den Schlüssel.
Irgendwo schneidet ein großer Gorilla
Mit einer Säge an eines keuchenden Leichnams
Gurgel.

Es ist eine Stelle, ist nichts umher,
Da liegt ein Knochen, kein Mark drin mehr,
Aber ein Wurm zerfrißt noch die dürren Wände.
Aus dem Abgrund stehen im Weltkreis Hände,
Die haben Würmer angesetzt,
Würmer statt Fingern, zuletzt
Hängt oben eine Zunge herab,
Es ist eine Stelle, ist nichts umher,
Da liegt ein Knochen, kein Mark drin mehr,
Aber ein Wurm zerfrißt noch die dürren Wände.
Aus dem Abgrund stehen im Weltkreis Hände,
Die haben Würmer angesetzt,
Würmer statt Fingern, zuletzt
Hängt oben eine Zunge herab,
Es ist nirgends ein Grab,
Der Knochenwurm läßt Mehl aus sich ab,
Das leckt die Zunge
Die Würmerfinger krümmen sich,
Kriegen nichts,
Die Würmerfinger verhungern,
Aber die Zunge wird dick,
Die Hände sind nur Stümpfe noch,
Die Hände versinken, ist nichts mehr umher,
Ist nur die Zunge, das große Stück Fleisch,
Das wälzt sich,
Irgendwo ist dennoch ein Hungergekreisch.

Die stillen Lichter

I.

Ihr stillen Lichter lautlos in der Nacht,
Wer hat euch hergebracht,
Wer trägt euch fort?
Ein jeder heller Stern ist ein tief-dunkles Wort. —
Oh hehr-geheime Macht,
So rätselvoll erschaut mich, wie ich dich,
Was ich in still versenktem Weh gedacht:
Das Unbegreifen, und der Wahn der Welt,
Und meine Seele, die mir fern gestellt
Ein Stern am dunklen Zelt;
Und unter allem Ahnen liegt
Die Nacht, und Macht, und Wesens Kern,
Oh Stern, du herzfern,
Meine Seele weint in Not
Oh meiner, weit, oh Einsamkeit,
Undenkbar trauriges Gebot.

3.

Otto zur Linde ist ausgegangen — schon in den neunziger Jahren — von der großen deutschen Romantik und von Kant. Aber er hat sie anders gefaßt als das ganze Zeitalter. Er hat sie nicht als Gefühlswerte empfangen, in denen Irrationalismus und Positivismus Hochzeit feiern, zügellose Phantastik und übergescheiter Intellekt das Hybride an sich erzeugen, sondern er hat ihre kosmische Logik zu Ende gedacht. Freilich ohne an ein Ziel wie Nietzsche zu gelangen, dafür aber das Welterlebnis überall bis zur mythischen Gestalt ausringend und für diese überall Rhythmus und Sprache von einer beispiellosen Adäquatheit findend. Hierin schon unterscheidet er sich von allen. Mombert ist Gefühlsdenker und fassungsloser Visionär. Däubler ist maniakalischer Ausdrucksfanatiker. Otto zur Linde, der eigentliche Gegenklassiker, ist im Verhältnis zu diesen klassisch. Er allein hat eine zugleich strenge und runde Struktur. Die Architektur der großen Romantiker, sowohl im Gange und Klange wie in den Bildern, am stärksten in Brentanos ungeheurem Rosenkranz-Epos, ist allein von Otto zur Linde fortgesetzt worden. Damit sollte er Lehrer der Epoche werden, wie es mit seiner Kulturform der Sprache George geworden ist. Ja, ohne eine Synthese beider, ist eine neue Dichtung durchaus weg- und ziellos. Nun hat Otto zur Linde von Heine aus den Uebergang zu Arno Holz, dem über- und unterschätzten Beginner der Moderne, genommen. Das hat für ihn die Zerschlagung der konventionellen Form bedeutet. Aber während alle übrigen entweder doch wieder auf die konventionelle Form zurückgriffen und so zwischen Revolution und Reaktion sich einrichteten, echt bourgeoishaft, oder, wie der einzige George, eine neue Konvention voll Größe und Kraft erschufen, hat Otto

zur Linde auch das, was Arno Holz im tiefsten gewollt hat, zu Ende gebracht und erfüllt, so daß er gleichzeitig der einzige wahre Naturalist zu nennen ist. Er allein hat eine Naturform geschaffen, wie etwa Shakespeare, doch in die innere Unendlichkeit gewandt. Seine Form ist die genaue Realisation des inneren Vorstellungs-Rhythmus. So ist sie bei ihm, einem kosmischen Menschen, tatsächlich kosmisch, so ist sein Gedicht nicht gebildet, sondern gewachsen, vollkommene Pflanze —, während seine nach seiner Lehre verfahrenden Nachahmer fade und unecht werden, da das, was in ihrem Inneren vorgeht, minderwertig ist a priori und a posteriori gar nicht die Kraft zur echten Objektivierung hat. So ist seine aus seinem eignen Prozeß entsprungene welttiefe und weltwahre Lehre, die jede Rahmenform verwirft und nur den Naturprozeß durch Ethos-Balance reguliert haben will, selber wie ein Mythos zu nehmen, der allzu leicht falsch materialisiert werden kann und dann, ohne die Naturkraft zu befreien, die Kulturordnung auflösen muß. Otto zur Linde selbst gerät in diese praktische Gefährdung — er ist extrem egozentrisch, nicht unweise, aber aus Intensität leicht kritiklos, wiewohl der schöpferischste Kritiker, der überhaupt existiert — und so steht in seinen Werken das Belanglose neben dem Allergrößten und sind auch viele Gedichte dadurch halbwertig, daß der Prozeß nicht in sich geschlossen war und von keiner Regulative beeinflußt wurde.

Otto zur Linde gehört als Denker, als Seher, als Lyriker, als Mythiker, als Humorist zu den Größten nicht nur unserer, sondern sogar aller Zeiten. Dies wird mit jedem Vorbedachte ausgesprochen und ist nur der Ausdruck einer Einschätzung dessen, was im ganzen von ihm gegeben worden ist. — Das Urerlebnis, und das weltschaffende von Otto zur Linde ist das der Objektivierung oder der Spaltung des Ich. Dergleichen nennt man Mystik, es ist aber bei ihm Plastik. Es bleibt nie in der Sphäre des Gefühls — so wenig wie die Ergebnisse des ihm verwandten Kleist — sondern es zwingt sich selber durch bis zur Welt: mit jener Konsequenz, die, in ungeheurer Intensität, die gerade Linie zu Ende läuft, aber nicht maniakalisch sich verrasend, sondern bis sie in ihren Anfang mündet, zum Kreise sich ründet. Otto zur Linde ist extrem egozentrisch, verschließt seine halbblinden Augen gegen die Füllen der Außenwelt, aber in seinem Ego ist ihm das Tun das Wesenhafte, die überweltliche Welt, die im Ich nicht sich spiegelt, sondern die das Ich erschafft und dem Geschöpfe stirbt. So ist Otto zur Linde nirgends abstrakt, auch in der Abstraktion nicht, so sind seine Begriffe wirkliche Dinge, und so ist er doch auch nirgends konkret, auch im Konkreten nicht, so sind seine Dinge innere Bilder. So schwinden ihm die Unterschiede und wirkt er im reinen Elemente, jenseits von Körper und Geist, oder noch diesseitiger als beide, aber nicht, indem er in einer mystischen Sphäre sich vertaucht, sondern, und das ist das Einzigartige, indem er eine plastische Welt, die sowohl der Innen- wie der Außenwelt gemäß und selber eine dritte Welt ist, aus dem Abgrunde der Abgründe hervortaucht, wie der schaffende Ozean eine keltische Insel. Otto zur Linde ist der klassische Dichter des modernen Erkenntnis-Nihilismus, der Relationen und Relativitäten, der reinen Geistes- und reinen Dinges-Erlebnisse, — aber deren klassischer Dichter, der die Skepsis als stoffliches Erlebnis zur Dauer führt, der in ihr neue Welten, Wiedergebärerinnen der banal gewordnen ewigen Welt, aufbaut. Weil ihm die Welt ein Mythos der Psyche ist, weil er in diesem bis zur Erschöpfung mit allen Kräften ringt, darum wird ihm der Mythos, wie keinem Vergangnen oder Gegenwärtigen, frei von jeder Spur der Allegorie und eine wenn auch durchaus überdimensionale Plastik, die in der Sphäre des kosmischen Humores sich mit der banalen Sinnen- und Philisterwelt ebenso herrlich wie bei dem großen Maurice Sterne eint und wiederfindet.

Otto zur Lindes Welt und Welten auch nur anzudeuten ist in solcher Kürze nicht möglich. Nur der intensivste Hinweis sollte endlich geschehen. Man muß ihn selbst lesen, und ein jeder wird — bei dem ungeheuern Reichtum an Tönen und Gestalten — das ihm Zugängliche finden, von dem ausgehend er dann weiter dringen kann. Zur Wegweisung sei noch zweierlei gesagt: erstens daß man in den Rhythmus, als einen absoluten Sprechrhythmus, sich verlieren, ihm ganz sich hingeben muß, dann wird er tragen und führen und die Plastik der Vorstellungen ausprägen. Zweitens, daß man auf jedes Bild und auf die Folge der Bilder wie auf die Figuren eines Tonwerkes achten muß, um durch die Architektur, welche die leitende Kraft ist, den geistigen Gehalt, den innen- und außenkosmischen Bau zu gewinnen.

Frau Minne

Ein Traum

Von Erna Gerlach

Man hatte ihr den schweren prunkenden Namen „Isabella" gegeben. Niemand wußte eigentlich warum. Man hatte sich jahrelang bemüht, diesen Namen abzukürzen, umzumodeln, ihm einen weichen Beiklang zu geben, um ihn passend für das zarte, kleine Mädchen zu machen. Aber er war und blieb von einer harten Kostbarkeit. — „Isabella" — Man dachte dabei an schwere prunkende Gewänder und steife Halskrausen, an stolze herrische Augen und nachtschwarze flutende Haarwellen. Aber das Kind war weiche, blonde Holdseligkeit und sehnsüchtiges Verlangen. Es trug weiße, rieselnde Spitzenkleidchen und setzte die schöngeformten, nackten, kleinen Füße wie hoffnungsvolle Gedanken aneinander, die alle nur zu einem Ziele streben. — Da hatte der eine, der sie hütete, wie seinen kostbarsten Schatz, sie „Frau Minne" getauft. — —

An jenem Nachmittag war es, als er aus der dämmerigen Kühle seines Arbeitszimmers in den Park hinaustrat und das Kind auf dem blumigen Rasen im Sonnenschein liegend fand. Unbeschützt lag es dort, den sengenden Sonnenstrahlen ausgesetzt, nackend, einen Rosenstengel zwischen den Lippen. Wollüstig dehnte es die weißen Glieder in der Glut, wollüstig schaukelten die kleinen Perlzähne die Rose hin und her. Die langen, goldenen Locken liefen wie gelbe Schlänglein durch das Gras. Das Kind stand nicht auf, als er herankam, es wendete nur mit einem leisen Lächeln die funkelnden sonnetrunkenen Augen zu ihm; und der Mann, der im stillen Erschauern stehen blieb, glaubte das Blut hinter den zarten, blaugeäderten Schläfen pulsen zu sehen. Dann bewegte es den Fuß, hob ihn in die Höhe, die kleinen Zehen bogen sich kaum sichtbar, wollüstig, sehnsuchtsvoll. Ja — an diesem Nachmittag war es, als sie „Frau Minne" getauft ward, — und niemand begriff, daß es anders hätte sein können. — Frau Minne wuchs heran. Sie hatte keine Geschwister, aber es kamen viele fremde Kinder in Park und Haus, ihre Gespielinnen zu sein. Kleine Knaben, in schwarzen phantastischen Sammetkitteln und seidenen Schärpen, korrekten Tuchjoppen mit blendend weißen Kragen und Schlipsen, in frischen Matrosenanzügen, kleine Mädchen in weißen Kleidern mit blauen und rosa Flatterbändchen, zierlichen Schuhchen und goldenen Halskettchen. Sie spielten mit Frau Minne in dem weiten Park. Bunte Reifen und Bälle flogen durch die Luft. Die Bäume und Büsche hielten das kindliche Lachen fest, das wie Fontänen durch die sommerliche Luft stieg. In der Orangerie stand das Roulett und die Lottospiele, und in der Mitte des Tisches viele Gewinne. Frau Minne aber saß oben vor dem Tisch, überstrahlte alle Kinder mit einem Lächeln. Sie kniff die graugrünen Augen zusammen, wenn sie sah, daß betrogen wurde. Die kindlichen Mundwinkel bogen sich leise, spitzbübisch. Aber, wenn eins weinte, sprang sie auf und warf alle Sachen durcheinander, Haß und Liebe schlugen Funken. — — — — — — — — — —

Hinter Frau Minnes blumengleichem Liliengesicht wohnten Gedanken, die niemand kannte. Im Park waren von allen hochstämmigen Rosen eines Tages die kleinen Holzschildchen, auf denen die lateinischen Namen geschrieben waren, heruntergerissen, mit Gewalt. Bernsteinene Tropfen klebten wie Tränen an den Wunden. Viele der Rosen waren zerknickt und lagen auf der Erde oder ließen die gebrochenen Köpfe hängen. Es wurde ein großes Gericht abgehalten. Der Herr stand in der Mitte, die vielköpfige Dienerschaft um ihn herum, und jeder wurde gefragt und niemand konnte Antwort geben. Es ging ein Flüstern von Mund zu Mund und kopfschüttelnd neigten sich die Jungen zu den Alten. Aber vom Herrenhaus kam Frau Minne, kam mit nackten Füßen wiegend und singend. Sie drängte die Leute auseinander und schickte sie fort. „Ich war es" — sagte sie und lächelte nur ein wenig. „Warum tatest du das, Frau Minne?" „Ich hasse die häßlichen Schilder mit den greulichen Namen." Die Kinderhände ballten sich, daß die Knöchel weiß hervorschimmerten. Der Mann sah sie sekundenlang starr an. „Wenn du die Schilder so häßlich fandest, hättest du sie vielleicht vorsichtig an dem Draht abwickeln können." Aber Frau Minne lächelte nur, grausam und zerstörend. — Des andern Tages saß sie auf der Parkmauer und sah auf die Straße hinab, wo sich zwei Knaben miteinander balgten, der kleine, bucklige Sohn des Schäfers und der große, starke des Gastwirts. Frau Minne hetzte von der Mauer. Sie sprach kein Wort, aber ihr Zünglein glitt schnell und lüstern über die geöffneten, feuchtroten Lippen. Ihre Augen waren kalt und grün wie glitzernde

Edelsteine. — „Warum tatest du das, Frau Minne?" „Ich hasse die Häßlichen — — — und Schwachen." Das letzte Wort war getränkt von Scham und Tränen. „Wir müssen den Schwachen helfen, das ist unsere erste Pflicht." Aber Frau Minne lächelte nur verneinend und etwas verwundert. — — — — — — — — — —

Sie ging nicht zur Schule, wie andere Kinder, auch das wäre eine Unmöglichkeit gewesen. Sie saß mit ihren Büchern und Schreibsachen unter der rauschenden Platane demjenigen gegenüber, der ihre Jugend hütete, der sie selber in alle Geheimnisse führte, und schrieb mit steiler, ungelenker Kinderschrift all die großen Worte und Gedanken nieder. Oft saßen sie auch auf der rosenumrankten Terrasse. Frau Minne wippte sich in ihrem kleinen Rohrsessel gegen die weißen Marmorsäulen, um die sich blaue Glyzeen im Sommer und blutroter Wein im Herbst rankten. Im Winter aber saß sie in der holzgetäfelten, großen Halle, unweit des flackernden Kaminfeuers, das gelbrote, zuckende Lichter auf die lapeslazuliblauen Sammetläufer warf, die die schwarzen Marmorstufen der breiten Treppe, die in das obere Stockwerk führte, bedeckten. Frau Minne saß in einem niedrigen, weich gepolsterten pfirsichfarbenen Damastsessel vor dem runden Tisch aus glänzendem Ebenholz, der Mann in einem hochlehnigen geschnitzten Stuhl mit Löwen- und Drachenfüßen. Vor ihnen auf dem Tisch und neben ihnen auf dem Fußboden türmten sich die Bücherstapel, Pergament- und Lederbände mit eingepreßten bunten und goldenen Arabesken und Floskeln geschmückten Namen. Frau Minne lernte alle diese fremden Namen und Sprachen leicht und spielend. Alles, was diese fremden Künstler und Gelehrten Großes und Wahres brachten, las Frau Minne in der Ursprache, da es geschaffen worden war. Ihre kleinen, flatterhaften Hände malten so leicht und flüssig die fremden Schriftzeichen auf das weiße Papier, als könne es nicht anders sein. Frau Minnes Seele sog alles ein, wie einen süßen Liebestrank. Sie braute aus dem Genossenen duftende Getränke, von dessen Ueberfluß sie dem Manne zum Danke schenkte, was er nur begehrte in jeder Stunde. Die große Standuhr in der Halle mahnte, daß es Zeit sei, die Stunde zu beenden; aber ihr Klang verrauschte ungehört. Der bunte Perserteppich bebte leise unter dem zuckenden Fuß des Kindes. Die abenteuerliche Blüte einer Orchidee kroch aus der glasierten Tonvase auf dem Kaminsims und öffnete weit ihre Blütenrachen. Die Buchenscheite knisterten und knackten. Die pfirsichfarbene Seide des Sessels rauschte leise, wenn Frau Minnes nackter Arm wie eine kleine Schlange schnell und unbewußt darüber hin glitt.

Das Haus widerhallte von Musik; die Zimmer lagen voller Sonnenschein. Was spielte sie? Mozart, Mozart, alle Tage, zärtlich, sehnsuchtsvoll, überschäumend von Lebenslust. Neckische Tonkaskaden plätscherten zu dem horchenden Mann hinüber. — Aber unter tändelnden Scherzen und Blumengirlanden schrie Leid dämonisch auf. Frau Minnes Augenlider zuckten unmerklich. Ihre Hände lagen wie geknickte, weiße Rosen auf den Tasten, schützend, liebevoll, hoben sich sekundenlang wie kleine Vögel. Die tonstille Pause sprach allein, bis die Anmut der Melodie weich und auflösend, wie ein glänzender Bach durch ein blumiges Wiesenbett weiterlief, unaufhaltsam, sich überstürzend, nur der eigenen Lust folgend — — — — — — — — —

Aber das Zimmer war mit Dämmerung erfüllt, eine einzige, blutrote Kerze hielt der graue steinerne Leuchter. Das blutrote Licht flackerte, der schwere, keuchende Atem des Mannes bewegte die Flammen. Die Geister huschten durch den Raum und — Frau Minne spielte! Ein verborgenes Gelächter kicherte in der Stille, schwer und aussaugend wühlten die Töne sich in den Hörenden ein, Diamanten glitzerten neben Tränen in den Augen der Einsamen, Blumenduft, zitternde Süße und Weichheit, unstillbare Schmerzen, die sich in ihrer eigenen Trostlosigkeit wiegten. So spielte Frau Minne Chopin. Und ihre Hände waren weiße Lilien, keusche übersinnlich duftende Blüten. Wenn Frau Minne die Finger von den Tasten hob, bog sie sie in den Gelenken, biß hinein, die Blutstropfen rieselten über die weiße Haut und fielen zu Boden. Sie flüsterte Worte, deren Sinn niemand verstand. Niemand? Auch der horchende Mann nicht, kaum auch er, der Auserwählte, der sie schuf, nur bis zu den Toren des Paradieses? Ja, nur soweit.

Frau Minne sang. — Eine goldene Harfe stand in dem erhöhten Erker, Frau Minne saß auf einem Sammetschemelchen davor. Sie trug nur einen lichtgrünen Schleier, ihre nackten Fußsohlen schimmerten wie Rosenblätter. Frau Minne sang mit geschlossenen Augen, ihre Finger verflochten sich in die Saiten der Harfe. Was sang Frau Minne? Liebeslieder — alte und neue, kecke und zarte, Lieder, wie sie die Töchter Israels abends an den Brunnen sangen, Lieder, die im Rosenduft von Granada geboren waren, schwermütige, eintönige Weisen von der russischen Steppe, Lieder, in denen der Eichwald brauste, Veilchen blühten, Lieder, die aus den Wogen des Meeres zu steigen schienen, und die die nordischen Fischermädchen sangen, wenn bei Sonnenuntergang die Fahnen gedeppt

wurden. Frau Minne war allein im Raum. Einer lief um das Haus, während sie sang. Er hatte die Fäuste in den Taschen seines Rockes verborgen und die Augen zum Himmel erhoben. Er lauschte auf die innige zarte Weise, die Brücken über den Abgrund schlug. — — — — — —

Frau Minne tanzte. Sie wob mit ihren weißen Armen und Füßen Gedichte, ihr holdseliges Gesicht schwebte darüber wie ein Stern, ihr Leib rief und lockte. Ihre Hände hielten die Schale des Glückes unsichtbar in die Höhe. — — — — — —

*

In Haus und Park spielten keine Kinder mehr. Männer und Frauen waren geladen, junge Mädchen und dem Knabenalter kaum entwachsene Jünglinge. Sie sangen und plauderten und lachten; aber Frau Minne lachte am hellsten mit den weißen Zähnen, Frau Minne sang am süßesten mit der innigsten Stimme, Frau Minne tanzte im inbrünstigen Verlangen einer grenzenlosen Sehnsucht. — — — — — — — — —

Unter den Männern, unter den vielen, die dunkle Worte und heiße Blicke mit Frau Minne tauschten, die ihre Schleppe trugen, und neue Wege zeigten, die große Gedanken mit ihr wechselten, waren vier, die alle nur ein Ziel hatten. Da war der Musiklehrer von Frau Minne, ein kleiner, peinlich korrekter Herr mit aufwärts gedrehtem Schnurrbart und plumpen, roten Händen. Er setzte die Füße ernst und gravitätisch voreinander, die strengen Linien seines schwarzen Gehrocks reizten zum Spott. Bei ihm hatte Frau Minne spielen gelernt. Die Kerzen brannten; er saß vor dem Flügel und spielte, von dem Allergrößten, zu dem Frau Minnes Kraft noch nicht ausreichte; wenn er Bach spielte, schloß sie die Augen und ihre Stirn berührte die Sterne. Ihre Knie beugten sich vor einem unbekannten Gott. Aber dann verklang der letzte Ton. — — „Frau Minne" — sagte eine fette quiekende Stimme und der Klavierbock knarrte, weil sich der kleine Herr herumgedreht. Er legte die plumpen Hände des Bürgers ineinander, zwinkerte eitel und listig mit den Augen. Frau Minne — aber lächelte nur. Sie raffte ihr Kleid zusammen, damit es ihn nicht berühre, wenn sie an ihm vorüberschritt.

Der junge Herzog kam um die Dämmerstunde und saß Frau Minne zu Füßen, wenn sie auf der weißen Marmorbank unter dem Jasmin saß und träumte. Er nahm lind ihre Hände in die seinen und umschloß sie wie mit kühlen, duftenden Lindenblättern. Er legte seinen blöden, kranken Kopf an Frau Minnes Knie und seine Worte fielen leise und schäumend ihr zu Füßen. Das Hirn des jungen Herzogs war ein Käfig mit bunten, schönen Vögeln gefüllt, die aus und ein flatterten und schwingende Kreise um Frau Minnes Lockenkopf zogen. Aber das Gras war naß und kalt, feuchte Nebel zogen durch den sommerlichen Garten, und der Prinz hustete hohl und trocken. Da entzog Frau Minne ihm die Hände, stand auf und schritt an ihm vorüber und — lächelte nur.

Der junge Gelehrte kam des Morgens früh, wenn der Tau noch auf allen Gräsern lag. Er kam in die Bibliothek, wo Frau Minne hinter ihren Büchern saß und arbeitete. Das Hirn dieses Menschen war eine große Zirkusbahn, in der sich alle Philosophen im ewigen Kreise auffagten, die keinen Ausgang zum Leben fanden. Frau Minne hielt ihm einen bunten Reifen vor, er sprang hindurch. Sie knallte mit der Peitsche, er jagte schneller. Frau Minne blies zum Galopp, er wagte den Todessprung. Er brach sich nicht das Genick, aber das Leben fand er nicht. Der Sand der Zirkusarena spritzte, Frau Minne rieb sich die Körnchen aus den Augen. Sie schwengte ein rotes Tuch, blies die Fanfare und verließ den Zirkus und — lächelte nur.

Aber einer war da, der sprach nicht viel, er wußte keine Märchen zu erzählen, oder er sprach sie vor dem vollendeten Märchen, vor Frau Minne, nicht aus. Er vollführte keine lebensgefährlichen Kunststücke, denn sein Können war Kunst. Er führte sie nicht ins Sternenreich des Abends, wenn alle Kerzen brannten, um sie beide war immer Himmel. Sein erdenstarkes Herz hatte diesen Himmel für Frau Minne gebaut. Er kam um Mittag, wenn die Sonne leuchtete, er war es, der Frau Minne wieder „Isabella" nannte. Den Namen legte er wie einen Krönungsmantel aus purpurnem, goldgesticktem Brokat schwer und kostbar über ihre Schultern. Er verbarg Frau Minnes ganzes junges, süßes Sein darunter, damit es für ihn bliebe, für ihn allein. — Er gab ihr diesen Namen, um sie vor den anderen zu verkleiden. Ihn sah Frau Minne an, lange, ernst, sehnsuchtsvoll, aber dann lächelte sie nicht. — — — — Frau Minne spielte ein Adagio cantabile und jeder hatte gelauscht und niemand gewagt, sie zu stören. Aber er kam herein ins Zimmer, unbekümmert und laut. Frau Minne löste die Quinte in Fis-moll auf und ließ die Hände von den Tasten sinken. Sie starrte ihn mit entsetzten Augen an, dann folgte sie ihm über die rosenumsponnene Terrasse in den Park. Ihre weiße Schleppe quirlte wie Schaum hinter ihnen her. Die Sonne glühte vom Himmel und Frau Minnes Lippen öffneten sich wie eine Rose. Er aber öffnete das gewaltige Tor, das ihr Paradies bisher verschlossen hielt. — — — — — — — —

Und weiter, fragt ihr noch weiter, was nun geschah? Ich weiß nicht, was der Maler noch weiter träumte vor seinem Bild. „Frau Minne" — Er hatte sie gemalt, damals, als sie auf der blumigen Matte, wollüstig sich dehnend, im Sonnenscheine lag. Ein Kind — ein Weib — er wußte selbst nicht, was. Er hatte sie aus seiner Sehnsucht herausgemalt. Er besaß gar kein kleines Mädchen, daß ihm ihr Vertrauen geschenkt, die ihr Ebenbild hätte sein können, selbst in seinen phantastischen Träumen fand er keine Mutter für sie, denn der Maler kannte keine holdselige wissende Minne. Das, was er „Liebe" nannte, erwarb er käuflich. Als er nach einer jenen wüsten Nächte heim kam, den Duft der gemalten und geschminkten Kebsen noch auf der Haut und in dem Sinn, als das Frührot über die grauen häßlichen Dächer der Großstadt glomm, jagte er die Spinnweben von der Staffelei und malte mit kranker Seele, die sich vor Uebelkeit und Fäulnis brach, „Frau Minne". Als er „Frau Minne" fertiggemalt, war alles vor ihm versunken. Da träumte er nur von ihr. Aber dann kam ein Tag, an dem verkaufte er Frau Minne. Er verkaufte — — — — Frau Minne — — — — verschleuderte sie — — — — um schnödes Geld. Nur um leben zu können. An diesem Abend betrank er sich in der „Tollen Ratte". Entlassene Zuchthäusler und Landstreicher waren seine Zechgenossen. Sie lärmten und schrien und zogen eine Kette grellbunter, schamloser Bilder mit ihren Zoten um ihn herum. Er aber trank den stinkenden Fusel, bis seine glasigen Augen nichts mehr sahen und ins Leere starrten.

Die Bekehrung Salomos

Eine Komödie

Von Ernst Stimmel

Prolog

(Der Vorhang geht auf. Man erblickt im Vordergrunde als Parkettpublikum die Personen der Komödie, die sich laut schwatzend unterhalten. — Im Hintergrund ein zweiter Vorhang. —)

König Salomo: Wer hat ein Programm von den Herrschaften?

Der Hofpoet: Ich — Majestät. — Wenn es gestattet ist . . .

König Salomo: Danke. — Die Poeten stellen sich heutzutage besser als die Könige. — Sie können sich ein Programm leisten. (Reserviertes Gelächter der Umgebung.)

König Salomo: Wie heißt denn das Stück?
Tendenzstück? — Zum Christentum, wie? — — Die Bekehrung Salomos? — Hm! — Wohl

Der Hofpoet: Sehr leicht möglich, Majestät? — Dann hat sich der Verfasser glänzend blamiert. — König Salomo lebte bekanntlich zur Zeit des alten Testaments. — Allerdings vermute ich eher, daß der Titel symbolisch ist. — Alle diese hypermodernen Dichter sind symbolisch.

König Salomo: Auch das noch! — Ich hasse alle Symbolik! — Man weiß nie, wer und was eigentlich gemeint ist. — Ich hoffe, daß das Stück vorher gelesen wurde. — Kennen Sie den Autor?

Der Hofpoet: Kein Mensch kennt ihn. — Es gibt so viele ihresgleichen. — Da gehen immer zwölf auf ein Dutzend.

Die Dirne: Ich fürchte, es ist ein moralisches Stück. — Im Theater will ich mich amüsieren und nicht langweilen.

Der Narr: Vielleicht hat Ihnen der Autor den Gefallen getan, eine Schlafstubenszene einzuschieben. — Ich bin sicher, er ist noch unverheiratet. — Wie käme er sonst dazu, eine Komödie zu schreiben.

Eine kleine Odaliske (schüchtern): Ich habe ihn gesehen. — Er ist bartlos und trägt eine Brille.

Der Narr: So, so! — Und was für Unterhosen?

Der Dieb: Was sagen Sie übrigens zu dem Titel? Er kommt mir so bekannt vor. — Wahrscheinlich hat er ihn irgendwo gestohlen.

Der reiche Kaufmann: Sie sind sehr unduldsam, mein Freund. — Wir sind alle aufeinander angewiesen, wenn wir Geschäfte machen wollen. — Meinetwegen kann er unter fremder Flagge segeln, wenn nur die Ladung brauchbar ist.

Die Tugend (eifrig strickend): Meine Freundin, die liebe Einfalt, hat mich verführt, das Stück mit ihr anzusehen. — Ich werde mich nahe an den Ausgang setzen. — Eine wahre Bekehrung hat nichts mit einer Komödie gemein.

Der Narr: O doch, gnädiges Fräulein, ein Mensch, der sich bekehren läßt, ist eo ipso gemein und keine Tragödie wert. —

Die Einfalt: Du tust ihm sicher Unrecht, süße Unschuld. — Das Publikum hat eine Abneigung gegen Trauerspiele. — Da wählt er eben die Form der Komödie.

Der Mörder: Darauf wirds wohl hinauslaufen, Nachbarin. — Sie sollen sehen, unter einem halb Dutzend Toten tut ers nicht. — Blut ist ein ganz besonderer Saft. — Leider ists hier nur rote Farbe.

Der Offizier: Sie gäben einen strammen Soldaten ab. — Von Ihrem Schlag können wir gar nicht genug kriegen. — Wenn ich Blut fließen sehe, geht mir das Herz auf — natürlich fürs Vaterland.

Der blinde Bettler (mit einem Bein): Ich bitte die Herren um eine milde Gabe. — Ich bin ein alter Veteran. — Das Bein ließ ich im Kampf gegen die Philister.

Der Narr: Da hättet Ihr eben schneller laufen sollen, mein Freund.

Der blinde Bettler: Die Augen schoß mir ein Türke aus.

Der Narr: Hättet sie halt nicht so weit aufreißen sollen in eurer Angst.

(Erstes Gongzeichen hinter der Bühne.)

Der Prophet (hebt feierlich die Hand): Nun wird es bald anfangen.

Der Narr (klopft dem eingeschlafenen König Salomo auf die Schulter): Hast du gehört, Kollege? — Der Prophet sagt, es wird bald anfangen. — Du sollst sehen, er wird recht behalten.

Der Spekulant: Was wetten wir, daß es noch fünf Minuten dauert? — Das Theater ist erst halb voll. — Ich setze fünfzig Mark!

Ein kleiner Edelknabe: Und ich zehn Pfennige, daß der Vorhang jetzt gleich aufgeht! — (Ein zweites Gongzeichen. — Es wird dunkel.)

Der Edelknabe (klatscht jubelnd in die Hände): Gewonnen! — Her mit den fünfzig Mark! — Ich habe den Autor hinterm Vorhang gesehen! —

Der Spekulant (zischelt wütend): Dummkopf, meinst du, ich spekuliere mit Edelknaben?

Der Narr (gibt dem König einen Rippenstoß): Majestät, das Stück beginnt! — Wachen Sie auf! —

(Ein zweiter Vorhang geht auf. — Im Hintergrund wird eine erhöhte Bühne sichtbar. — Ein Saal, in der Mitte ein Thronsessel.)

Iblis (springt mit einem gewaltigen Satz in die Mitte der Bühne):

Iblis, der Teufel, bin ich genannt,
Und damit ganz ohne Zweifel
Haben die Menschen mich richtig erkannt,
Ich bin der geborene Teufel.
Allah, der Göttliche, der mich schuf,
(Ich entsprang aus seinem Nacken),
Gab mir den göttlichen Schalksberuf,
Die Irdischen höllisch zu zwacken.
Ich muß es gestehn, sein Plan war nicht dumm,
Wer den Löffel zum Brei vergessen,
Der geht gesättigt drum herum,
Um ihn hungrig mit Händen zu fressen.
Auch ich bin ein Löffel zu seinem Brei,
Doch mach ich gar teuflische Witze,
Die Wärme wird aus der Speise frei
Und wird in dem Löffel zur Hitze!
Ein jeder greift nun mit Händen den Schmaus
Und rechnet sich zu den Frommen,

Er schluckt auf „Teufel komm heraus"
Und betet, es mög ihm bekommen —
Hat mancher sich doch übernommen! — — —
Das ist der Moment, dann bin ich zur Stelle,
Es triumphiert die geduldige Hölle! — — —
Ihr kennt König Salomo — dies ist sein Palast,
Dem Teufel gehts stets noch am besten
Am Hofe der Großen. — Er nennt sich Gast
Und macht sie zu seinen Gästen.
Zwar, könnt es der König, er brächte mich um,
Doch hat er mit mir verloren,
Der Teufel ist nicht wie ein Mensch so dumm,
Ein Weiser zu sein unter Toren. —
Das ists, verehrtes Publikum,
Drum ist der Weise stets verwaist,
Der Mensch spricht Weisheit mit dem Geist,
Der Teufel — mit den Ohren.
Ich brauch nur zu hören, um zu wissen,
Wos diesen kratzt und jenen jückt,
So helf ich allen dienstbeflissen,
Und alle sind von mir entzückt.
Der Diebstahl wird zum rechtlichen Besitz,
Der Mord zum Selbsterhaltungstrieb,
Der Meineid — ein Gedankenblitz,
Die Hure hat halt viele lieb! —
Ich bin der Teufel, von dem heißt:
„Hätt ich nur Einen, der mich versteht."
Ich mache, daß einer den andern beißt,
Damit es ihm selbst an den Kragen geht!
So bin ich allen unentbehrlich,
Und keiner ahnt, w e r mit ihm spricht!
Ihr glaubt es eben nicht, ist einer ehrlich,
Der Teufel weiß, ihr selber seid es nicht! — — —
Paßt auf, ihr werdets gleich erleben,
König Salomo hält hier Gericht, —
Das wird schon eine Komödie geben,
Denn König Salomo ist ein Licht!
Was ist der Mensch, der seiner nicht bewußt,
Den Mitmensch für sich selber nimmt,
Der Lebensfunken stirbt in seiner Brust,
Der nur im Herd der Leidenschaften glimmt!
Ob ins Gesicht, ob aus dem Hinterhalt,
Kampf ist die Losung, die euch leben läßt,
Wer seine Schuld nicht auf den Pfennig zahlt,
Dem schenkt kein Gläubiger den Rest.
Nun seht auch selbst aus nächster Näh,
Urteilt, ob ich entbehrlich bin,
Nennts Wille, Trieb, perpetuum mobile,
Die Lust des Einen ist des Andern Weh,
Das ist des Lebens tiefster Sinn!
Denkt nicht, ich sei nicht da,
Erblickt ihr mich nicht gleich;
D a ß ihr mich nicht erkennt, das i s t es ja,
Schaut um, schon bin ich mitten unter euch!!!

(Iblis springt mitten ins Publikum und verschwindet. Der vordere Vorhang fällt unter dem Beifallsklatschen des Publikums auf der Bühne.)

Drei Dichtungen

Von Toni Loewenthal

Rauhreif

Ich komme schon
fliege, fliege zu euch
und kann doch nicht bleiben,
weil ihr zu schön seid,
als daß ich bleiben mag. —
Weil ihr so schön seid —
Du Gott,
hast du es denn gesehen,
was du geschaffen?
Es konnte ohne deinen Willen
doch nicht geschehn,
Augen — glückliche — staunende
andächtige Seele
Alles ist wirklich. —
Auch das Singen und Singen in
dem großen Weiß?
Ich singe —
Ich lausche, daß ich singe — ich sang — —
Still
Eine große, riesenweite, weiße,
weiße, weiche Wiese
aus weißen Gräsern,
aus Rauhreif geschnitten,
silbergraue Gräser,
ausgeschnitten aus Rauhreif
in einer Frühe,
unter einem Beten
und Läuten von kupfernen Glocken
bei einem Klingen und Singen
von bronzenen Glocken
über einem Hallen und Schwingen
von erdenen Glocken
und mit einer staunenden
Sonne aus eitel Gold —
Deshalb staunet sie,
weil sie aus wirklichem Gold ist
in einem Schlosse geprägt
bei dem Meister.
Sie schaut auf die weiße Weite,
erkennt sie entzückt,
umarmt sie glücklich
in einer großen Seligkeit;
hört, wie es singt
und träumt mit dem Singen
in der weißen Wiese
aus Rauhreif.

*

Prosa

Sie war bei dem Maler G.
Er wollte das Portrait vollenden.
Er hatte sie einmal bei einem Vortrag
gesehen — da bat er sie, daß
sie zu ihm käme;
Sie kam. Er machte verschiedene
Skizzen. — So viel schaffen für ihn,
gab sie mit jeder Bewegung ihres Körpers,
mit jedem Ausdruck ihrer Augen,
daß es ihn berauschte und
schmerzte —
Dann einmal hatte er sie gefunden —
erwartend, staunend —
und da hielt er sie fest
und malte — und wurde stiller.
Er sprach zu ihr, während er malte,
von seinen Reisen,
von Rom.
Er brauchte das wunderbare Staunen
ihrer Augen und das Sehnen ihres Körpers
und die Musik in ihrer
Stimme. Es war gut, bei ihr
zu schaffen — sie war eine eigene
Melodie und eine süße Bewegung.
Als es dunkel wurde, hörte er auf.
Warm und stark umhüllte sie der
Rauch der Zigaretten.
Er ließ seine Hand ihre
feinen gescheitelten Haare liebkosen.
Sie gab ihm ihre Hand und ging
fort.
Einmal war sie gekommen, mit
vielen Narzissen. Er war nicht da. —
Sie erblickte das Bildnis seiner Frau.
Sein Sohn hatte es gezeichnet,
fein scharf, rassig müde.
Und da war der junge Meister auf dem
Selbstbildnis. Stark, stolz und

voll Kraft. — Das schwarze lange Haar
weit zurückgeschlagen, auf der hohen
Stirn. — Trotzige, heiße Augen. Ein Wollen
und Wissen in den schönen Zügen. —
Sie sah den Vater in ihm
und sie erkannte die Jugend des Vaters.

Es klopfte. Dann trat jemand
in das dämmerdunkle Zimmer.
Ein junger Bildhauer, ein Freund
und Schüler des Meisters.
Ein Weh und ein Traum
war in seinen Augen,
in dem Munde, lag ein
Wollen und ein Müssen,
und in den ausgehöhlten weißen Händen
da ballte sich seine Stärke —
So gab er ihr seine Hand — so nahm er ihre
Hand —
Er sah auf sie — wieder und länger —
Den Hals und den Kopf.
Sie wußte es, und sie blieb so
und sie dachte, es sei gut, so geschaut
zu werden. — Und sie gab sich seinen
Augen — verschenkte sich seinen Augen
und wurde reglos vor Seligkeit.
Da umgab sie ein Blick
und bannte sie — und sie fühlte
seine starken Hände in seinen
Augen — und wie sie genommen
wurde und fortgetragen — —
Da wandte sie sich jäh,
nahm das Geschenk schnell zurück. —
Er erwachte mit Qual
und er liebte sie. — —
Sie ging in den Wald zurück.
Er schritt neben ihr.
Einmal war er nicht an ihrer Seite. —
Der feine, innigtiefe Rhythmus in ihren
Schritten machte, daß er hinter ihr
blieb, sie so zu sehen, fast zu
leicht für die Größe, schwebend leicht und schnell
und federnd. Sie wußte es nicht,
daß er hinter ihr sie sah. Sie ging
immer allein. Wenn jemand mit
ihr ging, war sie noch mehr allein.
Da hörte sie ihn sprechen: —
„Warum gehen Sie so schnell?"
— „Es ist mein Schritt" — sagte sie
und dachte — wer wird nicht so
sagen — wer wird glücklich fühlen —
— sie geht so, wie sie gehen muß,
daß sie Schritt hält mit mir. —

*

Aus dem Buch Hamburg

Ich wäre nicht ohne dich. Ich bin dir so dankbar.
Ich will es dir alles bekennen.
Du sollst wissen, wie wunderreich du bist —
Die Straße und die und die
ich ging sie viele hundert Male, Tag
um Tag. Ich weiß da um jeden Baum,
um jedes Haus und um die Formen der
Beete und der Türen in den Gärten.
Ich kenne die Winde der Monate
und die Spiele der Kinder auf der
Straße, aus jedem Monat.
Ich kenne die Leute, die Gemüse und
Obst verkaufen an den Karren, und ich
freue mich jeden Tag auf das neue
Gefülltsein und auf die Farben und
auf den Geruch — — — —

Wenn es Herbst wurde, mußte ich
nach Groß-Borstel.
Da lagen viele tausend Blätter auf der
Erde. In den Rinnen drängten sie
sich ganz eng zusammen — umarmten sich
und starben — allein blieb kaum ein
Blatt liegen — es ahnte von dem sterbenden
Freunde — wand sich erst hierhin, dann
dorthin, zu merken, wohin er gewehet sei
und flog dann wirbelnd zu ihm.
Oder manch ein Blatt war schon
zu müde zum Fliegen — das rollte
sich auf der Erde zu ihm hin
und taumelte. —
Gräben trennen Wiesen von der Straße.
Die sind Massengräber.
Ich machte einen Weg durch die raschelnden
braunen Blätter — da kam
ihr Geruch aufgeflogen — hart und
herb und voll Kraft. Denn die letzte
dichteste Kraft hauchten sie ja aus, in
dem gemeinsamen Lieben von dem Sterben.
Ich schritt durch sie, in meinem eigenen
Wege. Ich war wohl traurig, sie zu
stören, und die zusammen waren, zu trennen —
Ich wußte wohl,
daß es schlecht war und tat
es doch — wie so vieles — — — — —

Ich träumte —
ich sei ganz müde und versunken worden
von dem Sterbegeruch der Blätter in dem
Grabe bei der Wiese,

fiel zu ihnen
und blieb bei ihnen,
sah in den blauen, blauen stillen
Himmel — und nichts war mehr —
nur das Blättergrab und der Himmel
und der Geruch des Sterbens war überall
und er war gut und stark und frisch —
und mehr und mehr Blätter und
Blättlein und Blättchen — gelbe, grün-
gelbe, — gelbgrüne — braune wie Bronze,
braune wie Kupfer und in jedem Ton braun,
wie eben nur Herbstblätter sein
können — und nichts sonst auf der ganzen
Welt — manche hatten eine grüne
Ader in ihrer Mitte behalten — die sahen
wunderschön aus — braun und grün —
und beides leuchtete;
manche waren ganz naß von Tränen,
daß sie nun sterben mußten,
manche lagen auf dem Rücken — ließen
alles mit sich geschehen —
manche lagen zur Erde gekehrt —
die hatten noch twas Kraft,
manche waren schon lange tot
und knisterten vor Trockenheit —
rollten sich ganz eng zusammen,
manche hatten noch viel Kraft, denn sie waren
starkgrün —
warum sie wohl schon auf die Erde mußten. —
Sie waren sehr still — alle Blätter,
wenn sie sich begraben hatten
und ganz in sich.
Ich hörte das letzte Erzählen und
sah gar nichts mehr — und es war eine
wundersame Liebe und eine tiefe Wahrheit
und ein rührendes Verstehen bei allen
Blättern, so daß ihre Stimmen
feiner und leiser werden konnten und
immer und immer inniger.
Merkte ein Blatt mit grüner Ader, daß
ein anderes totschwach war und nicht
mehr konnte — dann umarmte es das
Arme — etwas grüne Kraft kam
zu ihm.
Da konnte es doch noch das Süßeste hören,
— aber das war erst in der Sekunde,
als der Tod kam —
Sie wußten von mir, die Blätter —
sie mußten es ja wissen, wer da lag,
stiller noch als sie —
Ich war nur ein Hören und ein Verstehen
und eine Seligkeit, daß auch sie von
mir wußten und bis der Tod kam,
doch immer weiter ihr Leben und Träumen
erzählten,
als seien nur Blätter in dem Grabe. —

Der entfesselte Kettenhund

Von Pawel Barchan

Die letzte Sitzung im Parlament der Haustiere verlief sehr bewegt.

Auf der Tagesordnung stand der Antrag der Katzen: Da alle Methoden versagt hätten, müsse man den Hunden, um ihnen das Wedeln abzugewöhnen, die Schwänze abbeißen. Auf diesem Wege werde die Fähigkeit des Wedelns atrophiert. Die schmachvolle Manifestation des Sklavenenthusiasmus werde aus der Welt geschafft, die Aristokratisierung usw.

Da hebt jedoch der Regierungshammel Leithold Daffkin an:

„Freunde, wir müssen diesen höchst beachtenswerten Antrag für eine Weile beiseite legen, denn soeben ist ein Estafetten-Windhund eingetroffen mit der Mitteilung, daß es unserer braven, unüberwindlichen Elite-Meute gelungen ist, den Kettenhund Wuthardt Bissing zu befreien. (Anhaltender Beifall. Bestürzung bei den Hunden.) Der Mensch ist von unsern Tapfern arg zugerichtet worden. (Stürmischer Beifall.) Dem unermüdlichen Vorkämpfer für die Befreiung des Kettenhundes Lord Mc Buckle wollen wir unsern heißen Dank, unsere Glückwünsche, unsere Huldigung darbringen. (Schallender Beifall. Huldigung.)

Lord Mc Buckle, der alte, ewig junge Bock, stand da und machte Miene, keine Miene zu verziehen.

Polizeihund Schnüffle Wauer springt auf: „Ich muß sogleich die Frage zur Diskussion stellen: sollen wir den „befreiten" Kettenhund — wer befreit uns von dem Befreiten! — ja, sollen wir ihn als gleiches Mitglied in unserm Haustier-Parlament aufnehmen? Im Namen aller Hunde sämtlicher Rassen stimme ich gegen seine Zulassung. (Beifall bei den Hunden.) Er ist kein Haustier."

Schwanzel Fettlos, das Magerschwein, fällt hitzig und höhnisch ein: „Daran sollst du das Geschlecht der Hunde erkennen. Es gibt zweierlei Wege zur Freiheit. Der eine ist: innerlich und äußerlich an seiner Befreiung selber arbeiten, bis man zur Freiheit reif wird und sie sich erzwingt. Das nennt man Revolution. Das zweite Mittel ist der Putsch: Dem noch völlig Unreifen, ja, wenn Sie wollen, Unwürdigen wird durch einen Handstreich die Befreiung aufgezwungen. Dann erst muß er sich in sie hineinleben, muß zur Freiheit heranreifen. Der Weg zur Revolution ist weit und beschwerlich. Hier mußte er durch einen Putsch erreicht werden. Wir haben dem seiner Knechtschaft sich gar nicht bewußt Gewesenen seine Freiheit aufgezwungen, nun soll die Freiheit ihn erziehen. Wir haben den Kettenhund befreit. Nun machen wir den Zukunfts-Edelhund in ihm frei." (Beifall. Zischen bei den Hunden.)

Nun springt das Füllen Sprüngli von Hengstenberg vor: „Ich traue kaum meinen Ohren. Wir lungern da herum und sprechen von diesem Märtyrer, wie von einem Niedern. Nein, kein Bittender, ein Gleicher zieht bei uns ein! Ein Sieger!! Jawohl, Freunde, ein Sieger. Die Erde sollte beben, die Himmel müßten sich spalten, denn ein Sieger zieht ein. Es strahlt ein Leuchten um einen jung Befreiten. Heil dem jungen Sieger! Heil dem edlen Lord Mc Buckle! Heil seiner glorreich vollendeten Tat." (Schallender Beifall. Eisiges Schweigen bei den Hunden.)

Schwänzel Fettlos ruft höhnisch: „Was sagt Schinkenberg dazu?" Baron Speck von Schinkenberg, das Mastschwein, wendet sich halb, als habe man ihn im Schlaf gestört: „Ach, laßt mi aus." Heiterkeit. Er hält nie Reden, macht nur Zwischenbemerkungen.

Unter großer Spannung betritt, mehr resigniert als nonchalant, Lord Mc Buckle den Rednerhügel. „Ich bin betrübt, ja beschämt, daß unsere Arbeit nun so falsch verstanden wird. (Schinkenberg ruft: „Der Katzenjammer der Arrivierten.") Mein junger Freund Sprüngli hat soeben gesagt, der Befreite ziehe als Sieger hier ein. Das ist es eben, was ich fürchte: als Sieger! Die geschenkte Freiheit macht den Rohen noch roher, den Gierigen noch gieriger, den Enfesselten fesselloser. Wer hat es je erlebt, daß der Sieg adelt? Die Physiognomie des Siegers ist widerwärtig! Schön und lockend ist der Sieg bis zu dem Augenblick, da er errungen wird. Von da ab ist er hassenswert. Nicht einen durch die junge Freiheit mild und gütig Werdenden haben wir zu erwarten, nein, Freunde, ein vor Erpichtheit Geschwollener zeigt euch bald sein Tyrannenantlitz. Selbstzufriedenheit und Sattheit schiebt weiterem Streben einen Riegel vor. Wer weiß, vielleicht ging es mir auch nur um den Prozeß der Befreiung. Um den Kampf gegen die Bestie Mensch. Ich habe gewollt eine Idee bloßlegen, gleich dem Gräber bei einer Ausgrabung. Eine heilige Truhe wollte ich dem Schoße der Erde entziehen, und habe einen Fleischtopf ans Licht befördert, um den Gesindel nun sich balgt. — Nein, Freunde, ich wende mich ab. Ich stimme gegen die Aufnahme des Kettenhundes." (Beifall, besonders bei den Hunden.)

Der Polizeihund erklärt mit wachtmeisterhafter Bestimmtheit: „Es dauert nicht lange, da findet der Kettenhund den Weg zum Menschen zurück, um seinen Hals der Kette zu bieten, ich weiß Bescheid."

Das Füllen Sprüngli ist wieder da; es loht und bebt: „Wie erbärmlich nüchtern sind wir geworden, seitdem wir die famosen geordneten parlamentarischen Zustände haben. Ja, meine Freunde, jetzt sehe ich, Rechte sind das beste Verdummungsmittel, der Siegesrausch das sicherste Mittel zur Ernüchterung. Wohin verweht ist die Begeisterung, wohin verfallen jene Ekstasen, die in uns tobten, als es um die Proklamierung unserer Rechte ging! (Schinkenburg ruft: „Schwindel, war ja gar keine Begeisterung!") Und die Trägheit der Seele hat uns mißgünstig gemacht. Für euch war ja der Kampf um die Befreiung des Kettenhundes eine Schönheitssucherei, ein Müßiggängersport, jawohl. Die Not der Kreatur war für euch nur ein Schauspiel. Ihr gleicht den Säuen, die ihre eignen Kinder auffressen." (Schinkenberg: „Psychologisch tuns nicht nur die Säue.")

Während Rede und Gegenrede bald in immer mehr persönliche Angriffe ausarten, kommt mit heraushängender Zunge ein Windhund geras't: sofort nach seiner Befreiung sei der entfesselte Kettenhund beim Menschen eingebrochen und habe dessen Kanarienvogel erwürgt und aufgefressen. („Hört, hört!" Schinkenberg: „Mach er Schabbes draus." Heiterkeit.) Ein zweiter Windhund gleich hinterher: der Kettenhund hätte beim Menschen dessen fünfzehn Hühner durchbissen und aufgegessen. (Tumult bei dem Geflügel.) Gar der dritte: der soeben Befreite hätte sämtlichen Schoßhunden Tod und Vernichtung geschworen. (Gewinsel unter den Kleinhunden. „Anzeigen!") Das radikale Jungvieh tobt, Lord Mc Buckle wird im Kreuzfeuer verhöhnt, und endlos kommen, einander überstürzend, übertrumpfend, unter bald schon chaotischem Verlauf der Sitzung Windhund auf Windhund mit Schreckensnachrichten von dem Siegeszug des Entfesselten. Auf der Rechten die Schadenfreude und die Be-

stürzung auf der Linken wachsen. Bald sind es schon Ziegen, Kälber, Ochsen, Pferde, die der Kettenhung in der so ganz jungen Spanne Zeit vertilgt hatte. Dazwischen kam auch triumphierend ein Windspiel, süß und blitzdumm, einen Kanarienvogel im Maul. Warf ihn vor die erhitzte Versammlung: „Hier der Kanarienvogel, den der Kettenhund erwürgt hat. Da habt ihr's" (Heiterkeit. Schinkenberg ruft: „Mein Sohn, du hältst erst bei den Morgenzeitungen. Die Mittagszeitungen sind schon etwas weiter.")

Durch die flimmernde Luft kommt eine graue Taube geflogen, einen Zettel im Schnabel, direkt auf den Vorsitzenden, Chevalier Hyppolit Schimmelfarb. Dieser schlug mit seinem alten Hinterbein gegen die Kuhglocke der neben ihm prangenden alten Kuh Frau Doktor Brusthilde Melkenberg und verlas: „Amtlich: Wie sich nachträglich herausstellt, wurde der Kettenhund nicht von der Meute befreit. Unsere Elite-Meute hatte gemeutert (große Aufregung. Tosender Jubel bei den Hunden). Ein paar Ochsen haben, sicherlich aus Versehen, den Ketten dadurch befreit, daß sie . . ." (Der Rest ertrinkt unter dem Tumult.)

Bald ist ein weitere Windhundmeldung da: Der Kettenhund ist auf dem Marsche zum Parlament. Unterwegs ist er in den Zirkus Guckloch eingedrungen, hat das berühmte Kamel Professor Ich erdrosselt und aufgefressen. Doch diese Nachricht wird sofort von einem zweiten Windhung überholt: nicht das Kamel Ich wäre es gewesen, sondern die uralte Elefantin Konstitutia, die er erschlagen und verschlungen hätte, mit Haut und Haaren verschlungen.

Der Tumult wuchs und wuchs. Parteifreunde, Hunde und weiß Gott, wer nicht alles, lagen sich in den Fellen. Die Kuhglocke war schon verbeult, der Kuhhals zerschunden, nichts verfing mehr. Und schon erscholl das Bellen des nahenden Kettenhundes, luftzerfetzend, erdespaltend. „Der Kettenhund! Der Kettenhund!!" schrie es von allen Seiten, Schreie der Not. Und schon war er da. —

Und wie die tierische Angst alle gleich macht, erscholl, man weiß nicht von wem — man sagt, vom Polizeihund schnüffle Wauer, andere sagen vom Füllen Sprüngli von Hengstenberg — der Entsetzenschrei: „Schlagt ihn tot, den tollen Hund!" und Schinkenberg ruft gleichzeitig: „Beißt ihm den Schwanz ab!" Man überfiel ihn, man überwältigte ihn —

Und Lord Mc. Buckle trat herzu und stieß ihm die Hörner in den Hals. So, daß er verreckte, der Befreite.

Wieder Ruhe. Kuhglocke. Tagesordnung. Der alte Kater Lunard Miaukin begründet, unter heftigem Widerspruch der Hunde, seinen Antrag zum Abbeißen der Hundeschwänze behufs Atrophierung der Wedelmuskel.

Bei Schluß des Berichts spricht Schwänzel Fettlos, das Magerschwein.

(Gekürzt)

(Geschrieben 10.—12. November 1918.)

Das Erzieherische der Theaterdekoration

Von Hermann Levy

Die Abgeschmacktheit des Theater-Dekorationsstils, der für Jahrzehnte ganz allgemein und heute noch auf fast allen Provinzbühnen vorherrscht, kann auf verschiedene Ursachen zurückgeführt werden, Ursachen, die zum Teil mit dem Wesen des Theaters, zum Teil mit der gesamten Geschmack- und Kunstrichtung der vergangenen Jahrzehnte zusammenhängen. Die letztgenannten Ursachen sind sicherlich die entscheidendsten gewesen. Denn es läßt sich leicht der Gegenbeweis führen: unser neuer Kunst- und Kunstgewerbestil hat sofort auch die Bühnendekoration ergriffen und revolutioniert. Nie hat es sich so deutlich gezeigt, daß die Dekoration — genau wie jede andre angewandte Kunst — im Rahmen der gesamten Kunstrichtung steht, wenn eine solche da ist. Die Verbindungen zwischen Messel etwa, den neuen Kunstgewerblern, den Reformatoren der „Innendekoration" einerseits und Ernst Stern andererseits liegen offen zu Tage. Was ist das Neue dieses Theaterdekorationstils?

Was war die Eigenart des alten? Er stand in genauer Abhängigkeit von dem Dekorationstil der 80er und 90er Jahre überhaupt. Der Stil jener Jahrzehnte war die Stillosigkeit, man möchte fast sagen: die bewußte, gewollte Stillosigkeit. Man „dekorierte" um zu dekorieren. Man suchte sich Stilmotive aus allen Zeiten und setzte sie zusammen, übereinander und nebeneinander. Wie an den Häuserfassaden des damaligen (und leider noch heutigen!) Berlins: gotische Arabesken, Supraporten der Renaissance, durcheinander gewürfelte Säulen und Kapitäle des klassischen Altertums und des Spätbarock, vermischt mit Engelsköpfen und Putten der Kirchenaltäre des Mittelalters. Ebenso die Möbel: alte Brokate wurden zierlich auf dunklen Samt genäht und mit neuen Goldborten umsetzt, Paravants mit funkelnagelneuem Aussehen erhielten alte Flammstich- oder Brokatellinsertionen; die Industrie der „auf alt" vergoldeten „antiken" Bilderrahmen begann und vergewaltigte bald die schönsten Meisterwerke des Privatbesitzes. Dazu die „meubles de style", die Rokoko und Louis XVI.-Einrichtungen — ähnlich wie in Frankreich — aus unzeitgemäßen, blank polierten Holz oder mit häßlichem weißen Verputz überzogen in einem französisierenden Fabrikstoff mit zusammengewürfelten Motiven der betreffenden Zeit. Von dem altdeutschen Zimmer — mit Lüsterweibchen — und der „gemütlichen" Trinkstube mit den unmöglichen Butzenscheiben garnicht zu sprechen. Es hat auch in anderen Ländern solche epigonalen Zeiten der Dekorationskunst gegeben. In Paris gab es in den 30er Jahren eine wahre Manie zur Nachahmung der Gotik. Die fürchterlichsten Erzeugnisse an Schnitzereien und Stoffen, besonders applizierten Arbeiten, stammen aus dieser Zeit. Unerfahrene fallen noch heute auf sie herein. Der Pariser weiß, wenn er ein solches Stück in Händen hat: c'est

du „Mille Huit Cent Trente". Aber wohl nirgends und zu keiner Zeit hat ein schlechter Epigonenstil so verheerend gewirkt und sich so stark in den Volksgeschmack umsetzen können wie die „Neo-Renaissance" und der „Muschelaufsatz" unserer 80er Jahre.

Daß das Theater hiervon nicht verschont bleiben konnte, versteht sich ohne weiteres. Die Dekorationen von Hallen, Schlössern, mittelalterlichen Gemächern, die Möbel, Stoffe, Beleuchtungskörper, die man ihnen gab, waren nur der Ausdruck eines Auges, das sich niemals in kunstgeschichtlicher Weise an dem Stil der Epochen geübt und vertieft hatte, sondern — ganz ähnlich wie die Möbelfirmen oder Architekten der Zeit — völlig eklektisch einerseits und ohne Rücksicht auf die Echtheit der Nachahmung darauf losarbeitete. Auch hier war die Verbindung der Stilmotive, die man sich herausſuchte, mit den Bedürfnissen oder dem Geschmack der Neuzeit die denkbar unglücklichste Stilehe. Man stellte sich vor, daß ein „gotisches" Gemach etwa des 14. Jahrhunderts so ausgesehen habe, wie es der Fall wäre, wenn jeder einzelne Gegenstand, Kamin, Decke, Wände, Tische und Stühle, Truhen, Ampel, Fensterrahmen usw. in recht auffallender Weise mit gotischem Faltwerk, Spitzbogen, Schluß-Steinartigen Verzierungen usw. versehen gewesen wäre. „Alles zueinander passend", wie der moderne Möbellieferant zu sagen pflegt. Wo hatten wohl jene „Künstler" der Dekoration je Derartiges gesehen? *) Hatten sie sich die einzelnen Stücke aus den Museen zusammengesucht oder nach Stilmotiven vielleicht höchst eigenhändig entworfen? Solche Gemächer waren die reinsten „Sonderausstellungen" oder „Musterkollektionen" der neo-gotischen Einbildungskraft. Sie hatten mit dem grandiosen, einfachen gotischen Kunst- und Lebensstil, wie er uns entgegentritt, wenn wir in einem alten Kloster an einer vergessenen farblosen Wand in einer Bogennische einen sanften Heiligen und als einziges Beiwerk eines solchen Bruchstücks der Epoche eine höchst einfache Truhe oder einen bäuerlichen Abendmahlstisch vor uns sehen, nicht das Geringste zu tun. Man hat von manchem Bildschnitzer der Gotik gesagt, daß er nicht den „nackten Menschen", sondern entsprechend den sittlichen Forderungen der Zeit nur den in seinem Geiste „ausgezogenen Menschen" als Modell habe nachbilden können. Etwas Aehnliches trifft für jene Zeit zu, in welcher man sich aus gewissen Anhaltspunkten, Motiven, Stilansätzen usw. eine dekorative Vergangenheit konstruierte, wie sie nie existiert hatte.

Für das Theater wurde der Abdruck dieses dekorativen Klischees etwas Selbstverständliches. Möglichst getreue, bis ins kleinste Detail gehende Kopie der nach-konstruierten Stile war das Ziel. Dazu kam aber ein weiteres, diese Tendenz noch verstärkendes Moment, das schon oben genannt wurde, ein Moment nämlich, das nicht im Kunstempfinden der Zeit, sondern im Wesen der dramatischen Richtung, also des Theaters, lag. Dieses Moment war der Realismus. Die Wiedergabe der „Wirklichkeit" auf der Bühne, ganz gleich, ob diese „Wirklichkeit" erst durch ein nachträgliches Konstruieren alter Stile ermittelt werden konnte, wurde angestrebt. Für die historischen Dekorationen hielt man sich also getreu an das, was Künstler und Kunstgewerbler in jenem oben gekennzeichneten „Stilverständnis" zusammenbrauten. Für das moderne Theaterstück diente der Realismus des gegenwärtigen Lebens. Der Wunsch, lediglich die Dekorationen den tatsächlichen Objektivierungen des augenblicklichen Geschmacks, abgestuft nach sozialen Unterscheidungen, anzupassen, schloß jeden Versuch, die Dekorationen durch besonderes Stilempfinden schöpferisch zu beleben, von vornherein aus. Man würdigte die Dekoration zu einer Photographie der jeweils dem sozialen Milieu entsprechenden Außen- und Inneneinrichtung herab. Man versuchte, die Tendenzen des Dramatikers, die ja zu einem großen Teile sozial-moralischer Art waren, durch die Einzelheiten der Dekoration in möglichst lebensgetreuer Art zu unterstützen. Ein spießbürgerliches Zimmer sollte gradezu aesthetisch anwidern, ein Parvenü-Salon von Geschmacklosigkeit strotzen, die Aermlichkeit alles Häßliche, Mitleiderregende oder auch Beschämende derselben ausströmen.

Mit dem Verebben des „Realismus" konnte erst wieder die Theaterdekoration zu einem Felde schöpferischer Kunstbetätigung werden. Und mit diesem Zeitpunkt fiel — ob aus gleichen Ursachen heraus, bleibe hier dahingestellt — das Einsetzen eines neuen dekorativen Kunststils in Deutschland zusammen. Es kann nicht die Aufgabe sein, diesen Kunststil hier näher zu beschreiben oder zu erörtern. Aber das war und ist jedenfalls eines seiner Charakteristika, daß er die notwendige Anlehnung an

*) Aus der gotischen Epoche wissen wir nur Spärliches über die Hauseinrichtung. Die wenigen wirklich noch erhaltenen Möbel der gotischen Frühzeit verdanken fast durchweg ihre Erhaltung dem Umstand, daß es besonders qualifizierte Möbel waren, Palast- oder Kirchenmöbel, die man ihrer besonderen Bedeutung wegen schonte und erhielt. Es ist klar, daß solche Stücke nicht als Typen des profanen Gebrauchsmobiliars angesprochen werden dürfen (vgl. hierüber das „Möbel"-Buch von Dr. R. Schmidt, Berlin 1917).

die alten Stile, ohne die höchstens ein „Jugendstil", ein wirklicher Stil niemals entstehen konnte, in ganz anderer Weise, als es bisher geschehen war, suchte. Nicht mehr um eine Nachbildung handelt es sich heute, um ein Klischee mit anderen, schlechten, tatsächlich untauglichen Materialien und Farbenwirkungen, sondern um ein Herausholen der wirklich künstlerisch bedeutenden Eigenheiten und Besonderheiten der alten Stile und ihre Umformung zu einem modernen Kunstempfinden. Art begins, where imitation ends, kann man auch hier mit Oskar Wilde sagen. Auch Messel kann der antiken oder spätbarocken Säulen nicht entraten, auch die modernen Möbel verwenden bewußt die fabelhaft mutig geschwungenen Beine der Rokokko-Möbel, auch die moderne Tapete hat vielfach ihre mehrfarbigen breiten Streifen dem Empiregeschmack entnommen — aber es ist die künstlerische Quintessenz des jeweiligen Stiles, die hier herausgeholt wird, das eigentliche Schönheitsmoment desselben soll — und zwar möglichst unverfälscht — in eine neue Kunst- oder Kunstgewerbeform gegossen werden. Es ist ohne weiteres klar, daß im Allgemeinen hierbei eine viel stärkere Anlehnung an wirklich originale Stile stattfindet als es in dem „Lübke"schen Zeitalter der Fall war. Man arbeitet nicht mehr „im Stile", sondern man kopiert gute Vorbilder schlechthin oder man schafft Modernes unter Heranziehung irgendeines schon einmal dagewesenen Stilmotives, das nun aber nicht verschnörkelt oder in Verbindung mit anderen Stilmotiven, sondern in möglichster Reinheit und Geschlossenheit verwandt wird. Man vergleiche einmal die unmöglichen roten Brokate, mit denen man in den 80er Jahren Renaissance-Möbel bezog, Brokate mit einem völlig maschinenmäßigen „Seidenglanz" und zum Teil unmöglichsten Stilübungen in Renaissance, Louis XIV bis XVI in losem Nebeneinander, mit jenen prachtvollen Brokat- und Brokatellimitationen, wie sie, oft kaum von den echten unterscheidbar, bei Bernheimer in München zur Auswahl liegen. Dasselbe gilt für die Spitzenherstellung, die Vorhänge, auch die Teppiche, die ja ganz besonders unter dem 80 er Jahresstil zu leiden hatten, und vieles andere. Nun fing man auch in Deutschland an, sich in die alten Stile als Kunstgattung zu vertiefen. Bisher hatte man nur das Sammeln „ganz großer" Antiquitäten, vor allem von Bildern italienischer, holländischer oder spanischer Schulen, Gobelins, alter Bronzen und einiger Bildschnitzmeister betrieben, die dann in den „Neo-Renaissance"-Palästen neben schlecht imitierten Stilmöbeln, modernen Tapeten und Stoffen, orientalischen Kleinigkeiten und (vielfach imitierten) Porzellan ihr Dasein fristeten. Der Geschmack für originale, auch als Kunstwerk „unbedeutendere" Möbel und Einrichtungsgegenstände ist in Deutschland erst relativ neu. Die wenigsten Kunstkenner — amtliche oder private — haben hiervon bei uns mehr Ahnung als der kleinste Händler am Quai d'Orsay oder der Rue du Bac. Aber der Geschmack kommt. Das Tempo, in dem sich die Antiquitätengeschäfte im alten Westen Berlins vermehrt haben, beweist es. Freilich wir sind nun einmal noch zum Parvenütum prädestiniert. Auch das „Antike" ist Mode geworden und es gibt Antiquitäten-Parvenüs en masse. Aber diese Auswüchse verderben keineswegs die erfreuliche Entwicklung.

Auch das Theater hat die „Verinnerlichung" der Behandlung und Verwendung des Dekorativen ziemlich rasch sich zu eigen gemacht. Freilich blieb es und bleibt es zunächst einigen wenigen Bühnen — vor allem denjenigen Reinhardts — vorbehalten. In besonderer Weise versteht es Ernst Stern, den Feinheiten der Stile gerecht zu werden, es sei erinnert an eine Dekoration eines Clavigo-Aktes, die im Stile des „chinesischen" Rokkoko des 18. Jahrhunderts gehalten ist (man bedenke, daß diese Spielart des Rokkoko dem Deutschen im Allgemeinen so gut wie fremd ist, während Franzosen und Engländer neben Erzeugnissen aus Porzellan in den Lackmöbeln, Tappisserien, Tapeten und Chintz jener Zeit schon seit langem besonderes Wohlgefallen finden), an einige in ihrer vollendeten Einfachheit stilsicheren Palastdekorationen des „Don Carlos" und der „Elga" (ein Turmzimmer mit gewaltigem roten Brokatvorhang, der in seiner Raffung das Winklige des Gemaches verdeckte und gleichzeitig hervorhob, ist mir in besonderer Erinnerung) und viele andere. Vor alle maber: das Neue besteht darin, daß die Stilisierung der Dekoration nicht mehr durch die oben gekennzeichnete Kopierung ganzer Einrichtungen und Gehäuse, sondern lediglich durch die Hervorhebung bestimmter mit feinem Epochenverständnis erwählter Bruchstücke des Zeitstils geschieht. Eine Kirche wird nicht mehr in ihren sämtlichen Details mit schlecht nachgeschnitzten Kirchenbänken, grellen Butzenscheiben oder Glasmalereien, verschnörkelten Ampeln und langarmigen Wandleuchtern dargestellt, es genügt eine gewölbte Nische, in die etwas mattes „Tageslicht" fällt, mit einem einzigen, jetzt aber wirklich stilechten Gebetstuhl, um einen viel „echteren" Eindruck auszulösen; es genügt eine Wand mit einfacher ungemusterter Tapete und einem gewundenen Kanapee aus Mahagoni mit violettem, ebenfalls ungemusterten Moiréebezuge, einem runden Spiegel darüber, gleichem Tisch und zwei Stühlen, einem von zwei weiten, auf halber Höhe gerafften weißen Mullvorhängen flankierten halbhohen Fenster, um ein Zimmer der 50er oder 60er Jahre zu „markieren" und es sogar schön zu gestalten, während man

früher einen halben Möbelwagen von Dingen hierzu gebraucht haben würde, ohne den gleichen Effekt zu erzielen. Wie bezeichnend war die Dekoration in der Reinhardt-Aufführung der „Büchse der Pandora" zweiter Akt! In wenigen Strichen das Charakteristische eines Pariser „Hotels" mit „Salons" herausgeholt: nicht wie früher plumpe Spiegelaufsätze, überladene Möbel etwa in Gold und blaßblau, riesige Krone, Anrichte, Tisch mit Marmorplatte, Ausblick, in ein „Palmenhaus", Vertikow usw. sondern zunächst einmal das ganze abgestimmt auf jene kleinen Pariser „Hotels", die modernisiert worden sind und dennoch jene gemütliche, altmodische Art an sich haben, wie das Café de Paris oder das Boeuf a la Mode. Da ist: der großgeblumte Auslegeteppich, der keine Lücke läßt, zwei grüngestrichene Röhren oder Träger, die den Durchbruch einer Wand kennzeichnen können, einer jener runden, schrecklich veralteten viersitzigen Fauteuils in der Mitte, vermutlich ein übriggebliebenes Requisit aus den 60er Jahren, alles aber in eleganter türkisblaugrüner Farbe. Wenig — aber charakteristisch. In der Tat ein großer Brokatvorhang mit ein oder zwei schöngeformten Rokokko-Sesseln und einem jener unendlich graziös geschnitzten vergoldeten Holzspiegel wird immer genügen, ein ganzes Rokkoko-Gemach zeitgemäß zu illustrieren. Eine Paralle sei gestattet. Aus Paris und London, aus der Rue de la Paix und Bond Street wissen wir, daß die auserlesensten Firmen ihre Fenster nur mit ganz wenigen Stücken dekorieren. Ein ausgesuchter Silberfuchs — der pick of the season — eine besonders gewählte Balltoilette genügt den Fenstern der Kenner. Man überläßt es den Warenhäusern, jeden Meter Raum und Glasscheibe mit Sehenswürdigkeiten zu spicken — für die Mittelklasse. Bei den ersten Firmen illustriert die Andeutung alles. Der Theatermaler sollte ähnlich empfinden.

Dieser „Pars-pro-toto"-Stil der Bühnendekoration wäre aber wohl undenkbar gewesen, wenn ihm nicht — ganz besonders in der modernen Dekoration — das Absterben des sozialen Realismus auf der Bühne zugute gekommen wäre. Denn dieser hatte die Dekoration schlechthin der „Tendenz" des Dramas untergeordnet, welche auf eine Wiedergabe des sozialen Lebens hinausging, während nunmehr die Dekoration neben dem angewandten, einen Selbstzweck erhielt: die künstlerische Wirkung. Ein spießbürgerliches Bühnenzimmer braucht nicht unaesthetisch, nicht der künstlerischen Gestaltungsgabe bar zu sein, ebensowenig wie untergeordnete Personen des sozialen Lebens, selbst in Zeiten des stärksten Realismus nicht, ein falsches Deutsch zu sprechen brauchen. In dem Augenblicke, wo man den Bühnenzeichner davon entbindet, zu „photographieren", wird die Bahn für seine höchste Aufgabe frei, selbst das in der Wirklichkeit Häßliche künstlerisch umzuwerten und umzuformen. Schmutz in ärmlichen Behausungen kann, so verstanden, auf der Bühne malerisch wirken, ein einfaches bürgerliches Zimmer braucht nicht dadurch verunstaltet zu werden, daß man ihm geschmacklose Möbel, eine häßliche Wanduhr, ordinäre Tapeten gibt und neben Konsolen, Spiegeln, Familienphotos die berüchtigten „Der Morgen" und „Der Abend" an die Wände hängt. Der nämliche „Effekt", freilich in künstlerischer Art, kann durch ein Betonen des Schlichten, Einfachen gegeben werden. Das Zimmer wirkt dann eben „einfach", weil es einfach an Gegenständen ist, aber diese Gegenstände selbst brauchen nicht des aesthetischen Reizes zu entbehren, und der Zweck des Dichters wird hierbei nicht minder erreicht. Es gilt also für den Bühnenzeichner nunmehr wieder dasselbe wie für jeden Künstler: aus allem die Gestalt und Linie des Künstlerischen herauslösen und wiederzugeben. Ein „Amerikaner"-Ofen, gewiß das fabrikmäßigste „Möbel" der Neuzeit, kann mit langem Ofenrohr eine Silhouette von verblüffend malerischer Art werden.

Mit den hier aufgezeigten Veränderungen oder besser gesagt Veränderungsmöglichkeiten wird die Theaterdekoration zum ersten Male seit langer Zeit eine erzieherische Potenz. Einmal ganz allgemein: die Bühnendekoration wird zum Kunstwerk, zum Bilde. Zweitens im besonderen: die Bühnendekoration wird zum künstlerischen Veranschaulicher der Stilarten und zwar der alten und eventuell der neuen. Die kulturelle Bedeutung der Theaterdekoration als Kunstgattung bedarf hier keiner weiteren Erläuterung. Aber die besondere Aufgabe, die der Theaterdekoration erwachsen ist, macht einige Worte nötig.

Die Bühne kann in weitestem Maße der Verbesserung des Stil-Geschmackes nutzbar gemacht werden, nachdem einmal eine Umwertung in der Verwendung der Stilarten auf der Bühne stattgefunden hat. Man fürchte nicht, daß hierdurch das Theater leide, etwa weil auf „Nebensächliches" zu viel „Gewicht" gelegt werden. Man werfe solche spießbürgerlichen Vorurteile beiseite. Das Theater leidet hierdurch ebenso wenig wie etwa der Leser eines guten Buches durch „Drugulin"-Typen oder Marokko-Einband abgelenkt wird. Aber die bisher höchst belanglose Theaterdekoration wird zum Geschmacks- und Stilerzieher erhoben. Sie macht ihr „Selbstbestimmungsrecht" geltend, sie erhebt sich vom technischen Beiwerk zum eigenen Zweckgedanken. Grade ein solcher anschaulicher Erzieher fehlte. Unendlich viel plastischer, überzeugender wirkt das Bühnenbild einer künstlerischen Innendekoration als die

Propaganda durch Bücher, Zeitschriften oder Vorträge. Das Streben, die mittleren und unteren Klassen zu einem einfachen, künstlerischen Innenstil zu erziehen — wie es bekanntlich Wichert und andere in Volksmuseen, Volksakademien usw. zu verwirklichen trachten — kann auf keine bessere Art unterstützt werden als durch die stilechte, künstlerisch hochwertige, jedem Klischee-Kitch abholde moderne Bühnendekoration. Der Sinn für die Schönheit des Einfachen, Gradlinigen, die Vertiefung in das Wesen jeden Stildetails, die Harmonisierung der Farben und Beleuchtungseffekte kann hier lebendig gemacht werden, ohne den nicht immer — vom Standpunkte des Künstlers — erfreulichen Beigeschmack der sozialpädagogischen Aufdringlichkeit zu hinterlassen. Das Beispiel, die Anschauung soll wirken. Die Bühne wird zu der kulturerzieherischen Bedeutung des öffentlichen Gebäudes der Antike erhoben.

Eine neue Richtung der Theaterdekoration ist damit nicht nur vom Standpunkt des Zeichners, sondern auch vom soziologischen Gesichtspunkte aus im Werden. Wenn sie sich verbreitern soll, so gilt es, die neuen Errungenschaften auch in die Provinz und in das Ausland zu tragen, das zum großen Teil noch nichts hiervon ahnt (vielleicht auch wegen des dort minder scharf ausgeprägten 80er Jahre-Stils weniger die Schwäche der alten Dekoration empfand). Es gilt die Möbelindustrie, das Einrichtungsgewerbe, das Kunstgewerbe, auch den Antiquitätenhandel in jene Richtung und ihre Zwecke einzubeziehen. Sie können und müssen von dem Bühnenzeichner lernen und sie können ihn praktisch durch Mitarbeit, Zurverfügungstellung von Materialien, von rein stofflichen, aber auch von schon künstlerisch wertvollen, fertigen Dingen auf das Wesentlichste unterstützen. Auch hier steht das junge Deutschland noch vor großen Möglichkeiten.

August Strindbergs nachgelassene Schriften

(Aus einem Brief)

Liebe Freundin!

Sie fragen voller Erstaunen, ob es denn möglich sei, daß von August Strindberg noch Schriften existieren, die zu seinen Lebzeiten nicht gedruckt worden sind — noch Schriften von ihm, der eine solche Riesenproduktion hinterlassen hat wie kein anderer Schriftsteller der modernen Literatur. Sie fragen: „Hat er sich denn in seinen vielen Werken noch immer nicht ausreichend mit sich selbst und der Welt auseinander zu setzen vermocht?" Vielleicht ist es so, daß dies ungemein intensive Ingenium noch über seinen Tod hinaus weiter fragen, weiter forschen muß; sein ganzes Schaffen, die Eigenart seiner Persönlichkeit, die geheimnisvolle Wirkung seiner Dichtungen beruht vielleicht zu guter Letzt auf dem schier unerschöpflichen Drange nach Antwort auf die Frage: was der Mensch sei und was das Universum darstelle. Die Leidenschaftlichkeit seiner Schöpfungen ist derart von einer verzehrenden Glut geschürt, und der Stoff seiner Seele steigt ununterbrochen aus dieser Glut empor — um stets von neuem verzehrt zu werden — und so kann ich mir wohl vorstellen, daß er nie aufhören wird zu leben und zu wirken; daß die Funken, die aus dem Schmelzofen seines Geistes zu uns heraufschlagen, sich uns immer zeigen werden, wenn die Nacht sich über uns senkt und wir den Stimmen unserer eigenen Daseinsfragen lauschen. Deshalb sind auch wir — Sie und ich nicht ausgenommen — außerstande, uns recht zu vergegenwärtigen, wer und was dieser große Schwede gewesen ist, wir wissen nicht, was Stoff war, was zu Feuer wurde, dazu ist das Leben, aus dem er hervorging, uns noch allen zu nahe.

Ja, liebe Freundin, es gibt wirklich posthume Schriften von seiner Hand, und der erste Band, dramatische Arbeiten umfassend, ist jetzt in schwedischer Sprache erschienen. Der zweite Band wird Erzählungen und Gedichte bringen. Wieder einmal wird man gleichzeitig zur Bewunderung wie zum Widerstand hingerissen, wenn man in diesen Schriften liest. Wiederum muß man sich sagen, daß hier ein Mensch spricht, dem nichts in der Geschichte, nichts in der Natur fremd war, der — selbst ein Kosmos — ununterbrochen gezwungen war, den großen Welt-Kosmos so gestalten und neu aufbauen zu müssen, wie er sich ihm darstellte und offenbarte. Noch einmal sieht man, wie Strindbergs rein dramatisches Genie unentwegt beschäftigt war, neue Formen und Ausdrucksmöglichkeiten des Dramas und des Theaters überhaupt zu finden. Auf Ihre Frage aber, ob diese jetzt erschienenen

Dichtungen dem Bilde Strindbergs, wie ich es in mir trage, neue Züge habe beifügen können, muß ich Ihnen antworten: eigentlich nein! Es handelt sich hier fast ausschließlich um größere oder kleinere Entwürfe und — deutlich genug — um Versuche, einen neuen Weg zu finden. Sie kennen aus seiner reichen Produktion die „Historischen Miniaturen", worin er die Weltgeschichte wie durch ein Kaleidoskop zeigt, und die schon Erzählungen enthalten, welche in ihrer epigrammatischen Kürze und ihrem reichen Dialog dramatischen Szenen schon sehr nahe kommen. Die große Trilogie nun: „Durch Wüsten ins Erbland", „Hellas", „Das Lamm" und „Das wilde Tier", die er auch „Moses", „Sokrates", „Christus" genannt zu haben scheint, bilden die drei ersten Teile eines großen unabgeschlossenen Cyklus: „Weltgeschichtliche Dramen". Die schon bekannte Nachtigall von Wittenberg" ist das 11. Glied dieses Cyklusses. Also nichts mehr oder weniger als die Dramatisierung der gesamten Weltgeschichte. Nun behandeln ja die „Historischen Miniaturen" ganz dasselbe Thema. Es fragt sich nur, was zuerst geschrieben wurde, die Miniaturen oder die Trilogie. Mir scheint fast, daß die Dramenfolge eine weitere Bearbeitung dieses Stoffes ist. Sie gibt eine fortlaufende Schilderung der Entwicklung der großen Persönlichkeiten dieser Epochen in direktem Anschluß an die geschichtlichen Dokumente. Am freiesten gestaltet ist selbstverständlich das Moses-Drama. Jede einzelne Szene ist von denkbarster Kürze. Der Inhalt bildet die Unterredung zwischen den führenden Personen über aktuelle Vorgänge und die Entwürfe lesen sich fast wie die Dramatisierung eines Lehrbuches der Weltgeschichte. Und doch ist etwas wie Persönliches darin, das nur Strindberg hat, die ungemein natürliche, ungeschminkte Art, wie diese Menschen miteinander reden; sie sind alle als lebende Gestalten der gewaltigen Entwicklung der Menschheit gedacht und geschildert. Der Stoff ist, wie leicht zu verstehen sein wird, so ungeheuer umfangreich, daß man beim Lesen davon fast überwältigt wird und ermüdet. Strindberg hat sich aber hierfür ganz besonderer vereinfachter Bühnenanweisung bedient und es ist sehr leicht möglich, daß bei einer Aufführung, beispielsweise des ersten Dramas, eine ganz neue, ungeahnte Wirkung erzielt werden kann. — Das Buch bringt aber noch einige andere Entwürfe, die Sie sicherlich mehr interessieren werden, so z. B. „Alcibiades" und „Nero". Sie finden hier wieder den ureigentlichen Strindberg, den großen Schilderer der Liebe, des Hasses und der Frauen. — Der dramatische Entwurf „Der Holländer" wird Sie sicherlich ebenso sehr bewegen wie mich. Der Holländer, ein berühmter Maler, ist sieben Jahre aus seinem Lande verschwunden und hat sich auf Irrfahrten befunden. Glauben Sie nicht, wie ich es tue, daß Strindberg hier eine Variation des „Fliegenden Holländers" hat geben wollen, in der er sich selber spiegelt? Ist es nicht seine ungeheure Unruhe, der nie ermüdende Kampf mit den Elementen, die ihn dieser Sagenfigur ähnlich machen? — Sechsmal ist sein Holländer verheiratet gewesen und nun, da er wieder landet, wird er verleitet, die siebente Ehe-Tragödie zu beginnen. Es hilft ihm nichts, daß er im voraus schon den ganzen Verlauf sieht, daß er von seinem Diener, der den sonderbaren finnischen Namen Ukko führt, gewarnt wird, die Torheit zu begehen, sich mit der schönen Frau Lilith einzulassen. Sie sehen wieder hier — schon in den Namen — wie sich Strindberg der rein symbolischen Deutung der sich ewig erneuernden Schicksalstragödie zwischen Mann und Weib nähert. Sie kennen ja „Nach Damaskus" und das „Traumspiel" und werden hier ganz denselben Gang der Entwicklung, dieselbe Seligkeit und denselben Schmerz wiederfinden. Noch einmal hat Strindberg sich hinreißen lassen, einen wundervollen Hymnus an die mystische, kosmische Schönheit und Güte der Frau zu dichten, noch einmal muß er es erleben, daß Mann und Weib nicht glücklich sein können und dürfen, nicht länger als eine Stunde . . . Lilith antwortet dem Holländer auf die Frage, ob sie glücklich sei: „Ja, ich bin glücklich — — — und doch . . . mit Dir bin ich nicht einsam, habe aber keine Gesellschaft, ja, ich bin zu zweien und doch allein, so allein, wie ich es niemals in der Einsamkeit war; aber gingest Du Deines Weges, würde ich sterben . . ." Und er sagt ihr ungefähr dasselbe. Als sie aber wirklich ihres Weges geht, — — — stirbt weder er noch sie. Er atmet erleichtert auf und fühlt wieder die Kraft zur Arbeit. Das letzte Fragment (1906 geschrieben) trägt einen deutschen Titel: „Toteninsel" mit der Unterschrift „Hades". (Ich erinnere Sie daran, daß Strindberg im letzten Akt der „Gespenster-Sonate" vorschrieb, der Hintergrund solle Böcklins Toteninsel zeigen.) Der Tote, auf die Toteninsel gebracht, wird hier von einem weiß gekleideten Mann mit Zeushaupt (der Lehrer genannt) empfangen. Nichts ist ergreifender, als die ersten Phantasien dieses soeben Verstorbenen: er glaubt sich noch im irdischen Leben und spricht von all den tausend furchtbaren Alltäglichkeiten, die ihm schon das irdische Leben zu einem Hades gemacht haben. So phantasiert er von den Aufsätzen, die er korrigieren muß, bittet seine Frau, doch die Eier ja fünf Minuten kochen zu lassen, da er das rohe Eiweiß nicht sehen kann . . . und ist von einer geradezu rührenden Demut in seinen Bitten, nur um ja nicht seine Frau zu kränken. Der Lehrer versenkt ihn noch einmal in Schlaf und in seiner näch-

sten Existenzform ist er schon etwas weiter gekommen; er heißt jetzt Assier, das heißt: der Erdmann, befindet sich in einem weißen ägyptischen Zimmer, muß aber noch immer Aufsätze korrigieren, und zwar über das Thema: Das Leben — ein Traum. Er unterhält sich mit dem Lehrer über den Traum — über das Leben . . .

Sie sehen hier, liebe Freundin, wie das Leitmotiv aus der letzten Periode Strindbergs unentwegt wiederkehrt: das Leben ist nicht Wirklichkeit, es ist ein Traum, und der Dichter, der das Leben zu schildern vermeint, zeigt nur den Traum eines Traumes.

Alles ist Zufall, Schicksal, muß sich so gestalten, wie es der Fall ist. Das ist sowohl ein wunderbares wie . . . furchtbares Schicksal. Ich kann Ihnen über diese letzten Fragmente nichts Schöneres sagen als die wundervollen Worte des Lehrers an den Toten:

„Was Böses du getan, wird in Sehnsucht nach dem Guten verwandelt, was Häßliches du gesehen, treibt dich zum Schönen; durch das Laster geht dein Weg zur Tugend, und das Leben in Plagen macht deinen Geist frei: wo du in Tränen gesät hast, wirst du Freude ernten . . ."

Carl David Marcus

Deutsche Festspiele zu Salzburg

Von Hugo von Hofmannsthal

In Salzburg wird demnächst mit dem Bau eines Festspielhauses begonnen, der dramatischen Kunst — dem Großen Schauspiel und der Großen Oper — ein neues Zentrum geschaffen werden. Hugo von Hofmannsthal, der dem neuen Unternehmen besonders nahe steht und mit seinen Plänen innig vertraut ist, zeigt hier in wenigen Worten Idee und Absicht der Salzburger Festspiele an.

Der Festspielgedanke ist der eigentliche Kunstgedanke des bayerisch-österreichischen Stammes. Gründung eines Festspielhauses auf der Grenzscheide zwischen Bayern und Oesterreich ist symbolischer Ausdruck tiefster Tendenzen, die ein halbes Jahrtausend alt sind, zugleich Kundgebung lebendigen unverkümmerten Kulturzusammenhanges bis Basel hin, bis Oedenburg und Eisenstadt hinüber, bis Meran hinunter. Südlichdeutsches Gesamtleben tritt hier hervor; der gewaltige Unterbau ist mittelalterlich, in Gluck war der Vorgipfel, in Mozart war der wahrhaftige Gipfel und das Zentrum: dramatisches Wesen und Musikwesen ist eins — hohes Schauspiel und Oper, stets nur begrifflich geschieden, im Barocktheater des 17. Jahrhunderts schon vereinigt, in der Tat untrennbar. Hier tritt Weimar an Salzburg heran; was in Goethe wahrhaft theatralisches Element war — und wie gewaltig dieses war, werden die Salzburger Festspiele zeigen — ist ein großartiges Uebereinanderschichten aller theatralischen Formen, die dem süddeutschen Boden entsprossen sind: vom Mysterium und der Moralität über das Puppenspiel und das jesuitische Schuldrama zur höfischen Oper mit Chören, Maschinen und Aufzügen. Und was ist Schillers Schaffen, nicht des jungen Schiller, sondern des reifen von der Jungfrau von Orleans bis zur Braut von Messina anderes, als ein Ringen um die Oper ohne Musik?

So tritt Weimar zu Salzburg: die Mainlinie wird betont und zugleich aufgehoben. Süddeutsche Stammeseigentümlichkeit tritt scharf hervor und zugleich tritt das Zusammenhaltende vor die Seele. Nicht anders kann als in solcher Polarität das im tiefsten polare deutsche Wesen sich ausdrücken; so war es zu den Zeiten des alten ehrwürdigen Reiches, so soll es wieder sein. Mozart ist das Zentrum: das ist keine begriffliche Konstruktion, sondern Naturwahrheit, die waltet doch auch im Geistigen, nicht nur im Geographischen und in der Wirtschaft. Das romanische Element in seinem Leben ist nicht Accidenz, nicht Zeitmode, sondern ewig und notwendig und Weltbrücke. Steht die Dreiheit: Idomeneo — Don Juan — Zauberflöte — in der Mitte, so ist Gluck von selber mitinbegriffen, mit Gluck aber auch das antike Drama, soweit unser theatralischer Instinkt es uns heranbringen kann, — denn

Gluck war nur ein Ringen deutschen Geistes um die Antike, wie Racine das Ringen französischen Geistes um die antike — und Glucks Drama war Wiedergeburt antiker Tragödie aus der Musik.

Von Don Juan und den anderen Komödien Mozarts ist Anschluß gegeben und ein Programm dieser Art rechnet mit wirklichen, nicht mit begrifflichen Anschlüssen — an das weltliche Drama von Calderon, wie an das geistliche. Mit dieser höchsten Auswirkung des barocken Theatergeistes ist das Mysterium und das geistliche Spiel, soweit es sich mit Anstand auf die weltliche Bühne bringen läßt, einbezogen. An das naive deutsche Wesen der Zauberflöte, an die Gemütswelt der Mozartschen Komödien schließen sich Webers Werke und schließt sich Ferdinand Raimunds, von einer bescheidenen Musik durchwebte Märchenwelt an. Shakespeare war vom Augenblick an einbezogen, als man diese Bühne aufschlug: aber der Shakespeare des „Sturm" und des „Sommernachtstraum" vor allem. Das Repertoire ist ungeheuer. Ueberblickt man es, so ergibt sich ein Schein von Buntheit, im Wesen eine organische Einheitlichkeit, in der, es sei noch einmal gesagt, die konventionelle Antithese von Oper und Schauspiel im hohen Festspiele aufgehoben erscheint.

Seien einige wenige der Gruppen und Stufungen genannt, die sich ungezwungen ergeben:

Faust I und II — das phantastische Element: die germanische Walpurgisnacht — Sommernachtstraum — Alpenkönig und Menschenfeind — Webers Oberon und Freischütz.

Faust: das antike Element — die klassische Walpurgisnacht — die Märchenstücke des Euripides: Helena, Jon, die Bacchen — Grillparzers Hero.

Faust, das Puppenspiel als symbolische Tragödie höchsten Stiles: Aschylos Gefesselter Prometheus — indisches Drama — Calderons Leben ein Traum — als Nachhall: Grillparzers Traum ein Leben.

Der Schauspieler als Mitmensch

Von Ferdinand Gregori

Daß die Meinungen über eine schauspielerische Leistung auseinandergehen, braucht nicht auf Urteilsunfähigkeit zu beruhen; wer nur zwei Zeitungen vom gleichen Tage zur Hand nimmt, merkt, wie geübte, sogar berufene Kritiker Lob und Tadel an ganz verschiedene Stellen knüpfen, ja, wie dem einen schwarz, was dem andern weiß erscheint. Je reicher die Leistung ist, um so mehr Flächen des Lebens zeigt sie, und wer nicht alle gleichzeitig zu sehen oder ins rechte Verhältnis zu setzen vermag, muß eigentlich zu einem einseitigen Eindruck kommen.

Es ist überflüssig, sich über die drolligen oder verstimmenden Fragen lustig zu machen, die das schlecht unterrichtete Publikum oft an den Schauspieler richtet; aber es ist bedauerlich, daß das Wesen dieser Kunst, die doch in Schulen und Theatervereinen „gepflegt" wird, so ganz und gar Geheimnis geblieben ist. Bedauerlich auch in Rücksicht auf den Schauspielerstand, der noch immer nicht ganz zu den ehrlichen Berufen und auch nur mit Widerstreben zu den Künsten gerechnet wird. Von den Schwierigkeiten, Umständlichkeiten, Quälereien, Demütigungen auf den Proben erzählt der Schauspieler nicht gern: beim Rampenlicht geht ja alles glatt, sieht alles wie ein Champagnerrausch aus. Wir treffen uns gegen Mittag einmal irgendwo, vielleicht sogar im Theater, unterhalten uns unter Scherzen darüber, was wir am Abend und wie wir's ungefähr machen wollen, stärken uns am Büffett und gehen nach einem Stündchen, ledig aller Pflicht, auseinander — so stellen sich's viele vor.

In Wirklichkeit ist der Schauspieler ein Lebenskämpfer wie alle andern, die durch eigne Kraft vorwärtswollen. Und sein Kampf ist meist härter als der eines Handwerkers, Kaufmanns, Gelehrten, vor allem aber unruhiger, ermüdender als der eines Beamten. Ererbte Rechte zu leichterer Beförderung stehen ihm kaum jemals zu Gebote, und wie könnte er sie auch nützen? Oder wie könnten einflußreiche Verwandte zu Engagement und Erfolg beitragen? Er wird gerade im Beginn seiner Laufbahn regelmäßig fernhin verschlagen, in eine kleine Grenzstadt, zu einer Wanderbühne, wo er Abend für Abend vor Hunderten nicht immer freundlicher Zuschauer stehen muß, die seine Blößen sicherlich eher aufspüren als ein Vorgesetzter die eines Untergebenen im Kanzleibetrieb. Ohne Empfehlungen und von den guten Familien gemieden, bringt er die kärgliche Freizeit einsam oder in flüchtig angefundener Gesellschaft zu und trägt an dem Kummer, den sein Beruf

im Ueberfluß mit sich bringt, schwerer als andre Gleichaltrige, die bei den Eltern leben oder wenigstens Jugendfreunde zu Trostern haben. Und so sehr er der Freizeit bedürfte, um Menschen kennen zu lernen, mit der Natur vertraut zu bleiben und seine Bildung fortzuführen, er muß sie hassen, weil jeder freie Spieltag dem künstlerischen Nebenbuhler am gleichen Theater, der keinem Anfänger erspart bleibt, einen Erfolg bringen, ihn selbst um einen ärmer machen kann. Ist er überreich beschäftigt und gefällt er, so sind ihm vor allem die Abende genommen, an denen er ab und zu Konzerte und Vorträge besuchen möchte; tagsüber aber hat er Proben bis in den tiefen Nachmittag hinein, und die vielen, vielen Rollen wollen auch gelernt sein. Die Freuden, die er in seiner ersten Zeit dafür eintauscht, sind nicht rein; denn er fühlt, wenn er halbwegs ehrlich und offenen Auges ist, seine künstlerischen Mängel und kann sie schon deshalb nicht abstellen, weil er seine Aufgaben nicht souffleurfrei beherrscht; eine jagt ja die andre.

Der Kampf geht ums tägliche Brot, geht um die Rollen, um den Erfolg, ums Weiterkommen. Das ursprüngliche Ziel des Schauspielers, sich selbst mit Hilfe des Dichterworts auszudrücken, tritt vorläufig fast ganz zurück, denn die Ruhe zum Studium fehlt, das die Rolle mit dem Schauspieler erst zusammenschweißt. Viel über 100 Mark wird dem Anfänger monatlich nicht gezahlt und auch diese kleine Summe ihm durchschnittlich nur sechs Monate sichergestellt. Findet er zwischen April und September nicht noch ein Sommerengagement — das nun freilich selten länger als drei Monate dauert —, so liegt er ein halbes Jahr brach und auf der Straße. Für dies Einkommen haben sich die jungen Leute, die zum besten Teile aus kleinen Verhältnissen stammen, nicht nur den Unterhalt zu beschaffen, sondern auch die gesamte moderne Bekleidung, von den Damen muß sogar jedes historische Kostüm aus eigenen Mitteln gestellt werden. Vom Herbst 1921 an soll es damit besser werden.

Auch der gewissenhafteste dramatische Lehrer kann seinem Zögling keine Sicherheit für eine geordnete ansteigende Laufbahn geben. Der Zufall ist beinahe Gesetz im Schauspielerberufe. Ebensowenig aber sind Erfolge in kleinen Städten ausschlaggebend. Wer von den Hervorragendsten des Standes zurückdenkt und die Lieblinge im Geiste an sich vorüberziehen läßt, an deren Erfolgsüberlegenheit er selbst in seiner Jugend gelitten hat, der findet viele gar nicht mehr im Almanach und die andern hier oder dort als Handwerker oder als bloße Füllsel.

Rollenjagd — abscheuliches Treiben, voll Erniedrigung, Arglist und Lüge! Aber freilich einträglich. Man wird leichter bemerkt und übervorteilt andere. Solange es nicht ausartet, sogar entschuldbar. Wenn der Maler Leinwand und Palette hat, der Bildhauer Ton, Dichter und Musiker nur Papier und Feder, so können sie ihr Glück machen. Nicht so der Schauspieler. Er braucht nicht nur Publikum und Presse notwendiger als die andersartigen Künstler, deren Werke nicht Tag für Tag vergehen; zuvor muß ihm der Theateragent und der Theaterleiter begegnen, die es mit ihm wagen. Und glaubt auch der Direktor an ihn, so vermag der Spielleiter ihm noch die Suppe zu versalzen. Dann endlich mischen sich Zuschauer und Kritiker ein, auch sie, wie die Geschichte lehrt, nicht frei von Irrtümern. Josef Kainz ist in Leipzig, wo August Förster für ihn eintrat, allgemein verhöhnt worden (er war kein Anfänger mehr!) und hat, als er im Zenith seines Könnens stand, unter Verkennung, Mißverständnissen, Bosheiten, Spielhemmungen gelitten wie einer von den Kleinen oder richtiger: m e h r als jeder Kleine, weil er eben doch Josef Kainz war und leidenschaftlicher reagierte. Aus Unterschätzung, aus Dickköpfigkeit enthielten ihm seine Direktoren den Prinzen von Gonzaga und den Othello vor, mit denen er sich verwachsen fühlte, und lieferten diese Rollen an die Mittelmäßigkeit aus. Ja, was noch alles hindert den, der sich durchsetzt, an der Entfaltung seiner Persönlichkeit: Probenmangel, phantasielose Spielleiter, ungenügende Gegenspieler, Textkürzungen, die ein theaterfremder Dramaturg ihm aufzwingt!

Erfolg — das ist beim Theater, wenigstens an zweiten und dritten Bühnen, nichts als Beliebtheit, und die wird dem sympathischen Darsteller zuteil, dem unsympathischen bleibt sie versagt. Was haben diese Unterscheidungen mit Kunst und Persönlichkeit zu tun? Eigentlich nichts in der Theorie und beim bleibenden Kunstwerke, aber in der vergänglichen schauspielerischen Praxis sehr viel. Auf dem Gipfel seiner Entwicklung ringt jedes starke Talent dem Publikum Achtung ab, wird es gewissermaßen sympathisch; während des Aufstiegs ist es jedoch meist mit Unebenheiten belastet, unter denen das Dutzendtalent nie seufzt. An diese Unebenheiten knüpfen nun Publikum und Kollegenschaft, oft auch die Presse ihren Tadel und begründen ihn. Sie erkennen die M i s c h u n g der Elemente nicht, bleiben an Aeußerlichkeiten hangen. Und nicht selten wird von alteingesessenen Kollegen, die dem neuen Manne weichen sollen, gegen besseres Wissen schon vor dem Gastspiele Mißstimmung erregt. Weiter: in den Zeitungen der Großstadt liest man allwöchentlich einmal von den „Theatern im Reich". Sechs, sieben Städte kehren in diesen Korrespondenzen immer wieder; unwillkürlich hält man

diese für vorbildlich, die nicht erwähnten hingegen für langweilig, leistungsunfähig. Weit gefehlt! Das hängt oft nur von einem theaterfrohen Korrespondenten ab; auch gute journalistische Verbindungen des Theaterleiters, Dramaturgen, Spielleiters wirken darauf ein, besonders aber das Zauberwort Uraufführung. Ist ein großes klassisches Drama in einer Mittelstadt mit Liebe eingeübt, mit Begeisterung aufgenommen worden, so kümmert das die Hauptstadt mit nichten; aber die Ablehnung einer ablehnenswürdigen zeitgenössischen Dilettantenarbeit macht sich dort als lobenswertes Wagnis breit und bringt neben dem Namen des Verfassers die des Spielleiters und der wichtigsten Mitspieler an die große Oeffentlichkeit. Was ist die Folge? Der an solcher Stelle mit Lobesworten bedachte Provinz-Spielleiter oder -Schauspieler bekommt von den Theateragenten im Handumdrehen drei, vier Anträge an bessere, wohl gar an allererste Bühnen — ihm von Herzen zu gönnen —, aber ein anderer hochbegabter Mensch an anderm Orte, wo keine Uraufführungen stattfinden oder keine theaterfrohen Korrespondenten leben, geht leer aus und karusselt Jahrfünfte, Jahrzehnte im ewiggleichen Provinzkreise herum, bis er der Provinz so ganz verfällt, daß er aus der Manier nicht mehr herausfindet. Vielleicht auch wird ihm der einzige, zufällige, gute Engagementsantrag, der an ihn ergeht, in letzter Stunde durch die vielbenützte „vertrauliche Auskunft" eines neidischen Widersachers zu Wasser gemacht.

J. C. Brandes, der unter Schönemanns Prinzipalschaft neben Ekhof wirkte, erzählt aus seiner Anfängerzeit: „Wenn ich einmal Sonnabends, als dem gewöhnlichen Zahltage, eine Kleinigkeit an Geld erhielt, so eilte ich in das erste, beste Speisehaus, befriedigte dort meinen dringenden Hunger durch eine Portion Gemüse und Fleisch und aß, um das Getränk zu ersparen, die ohnedies sehr magere Suppe zuletzt. Dann kaufte ich einige grobe Brote und etwas alten Käse, welcher Vorrat mir dann, nebst einem Trunk Wasser, zuweilen mit etwas Milch vermischt, in Ermangelung einer besseren Mahlzeit, den übrigen Teil der Woche zur gewöhnlichen Nahrung diente." Der Anfängerstand ist wirtschaftlich nicht weit über den von der Mitte des 18. Jahrhunderts hinausgelangt. Ein armseliges Käsebrot ersetzt noch heute dem jungen Mimen, der von 9—5 Uhr probiert hat, oft den warmen Mittagstisch; seine Kollegin näht währenddessen vielleicht noch ein Stückchen verschossener Goldborte auf ihr einziges mittelalterliches Kostüm, damit es königlicher wirke und in etwas vom gestrigen absteche. Wo sie gehen und stehen, haben sie den Kopf voll mit dem Text der nächsten Aufgabe; und in den Pausen der Erstaufführung lesen sie schon sorgenvoll das Pensum von morgen durch.

Unerschütterliche Gesundheit und die Unbeirrbarkeit des Besessenen und Verstockten gehören zur Anfängerschaft. Tritt ein Gast von Bedeutung auf, so reißen den jungen Mimen Seligkeit und Jammer hin und her. Aber die Scham behält meist die Oberhand. Den furchtbarsten Abend habe ich jedenfalls erlebt, als ich in Küstrin den Rochow in Wildenbruchs „Neuem Herrn" spielte und der Berliner Darsteller des Kurfürsten herüberkam. Er war in zwanzig Ellen Samt und Seide gewickelt, mit einem wagenradbreiten Hut und ungeheuren Straußenfedern geschmückt, und ich trug sozusagen das Kostüm aus Wallensteins Zeit — denn es war nur eines im Fundus —, ein dürres gelb und grün gestreiftes Statistenkollett, das irgendwo an einem kleinen Hoftheater ausgemustert worden war; und als ich damit angetan die Bühne betrat, ging dichtungsgemäß der Berliner Kurfürst auf mich zu, schlug mich derb auf die Schultern und rief machtvoll: „So sieht Brandenburg aus!" Ich knickte unter seinem Schlag und noch tiefer unter meiner Scham fast in die Knie. Die Szene taucht immer wieder vor mir auf, wenn es mir heiß im Gesicht ist. — So ein Gastspiel überhaupt! Die Beherrschung des Bühnenraumes, das Herausarbeiten der Höhepunkte, die selbstverständliche sichere Gestik, die Verlebendigung, ja Erneuerung jedes Wortes — all dies und alles andere erscheint dem verzückt-gedrückten kleinen Mitspieler unerreichbar. Er weiß noch nicht und erfährt es auch fürs erste nicht, daß das Geheimnis solcher Ueberlegenheit nicht nur in der Begabung, sondern vor allem in der Probenleitung und Probenzahl steckt. So rauft er sich das Haar, schläft schlecht, verwünscht sein ganzes Unterfangen und ginge am liebsten auf der Stelle als verlorner Sohn nach Hause, wenn sich da nicht eine andere Scham meldete und neben ihr — die Abenteuerlust.

In der Pause

Zwei Gespräche

Von Elsa Maria Bud

(Schauplatz: Ein Theater. Viersitziger Rangplatz, zwei Damen vorn, zwei Herren erhöht dahinter. Linke Partei ein Ehepaar; rechte Partei intellektuelle Jugend.)

Der intellektuelle Herr (nehmen wir an Doktor phil., spricht der Dame über die Schulter): Was sagen Sie? Ueberall, aus allen Lagern der Geistigen weht nun voll entfaltet das Banner des Sozialismus. Alle Begabten, die ganze Jugend scheint mitzumarschieren, und da sollte es nicht zum Siege gehen?

Die Dame (wendet sich voll um): Das hier ist ja nichts Ueberraschendes. Die Kunst wäre arm, wenn sie nur rückschauend bilden könnte; sie soll auch Vortrab sein. Wir pflegen jetzt den sozialen Stoffkreis, wie man in der Renaissance die Mythologie hatte, nichts anderes.

Der Doktor: Mehr wäre das nicht? Ich — ich weiß nicht, mir klingt es hauptsächlich als der große Schrei der Gegenwart, unmittelbar aktuell, der Stunde abgelauscht — —

Die Ehefrau (hat sich zu ihrem Manne umgedreht, der die Abendzeitung liest): Willst du etwas Brot?

Der Ehemann: Ja. Womit?

Die Ehefrau: Käse.

Der Ehemann: Ausgezeichnet! Gib her!

Die Ehefrau: Wenn unsere Brotkommission mit Käse dran ist, dann haben wir eben Käse auf dem Brot. Das weiß heut jeder!

Die Dame (nach einem kleinen Seitenblick): Der Autor ist ja über die Flut schon hinaus; er zeigt das Leben der sozialisierten Menschen, wie sie es dennoch ebensowenig als wir erreicht haben, glücklich zu sein. Da kommt dann der große Ruf, von dem auch mein Herz voll ist — Sozialisierungskrempel schenke ich Ihnen — Rousseaus Ruf: „Retour à la nature!"

Der Doktor: Gnädigstes Fräulein, Sie sind immer das Weib, das mit Gefühlswerten alle praktischen Notwendigkeiten hinwegoperieren möchte. Ihre oberste Forderung ist immer „das Schöne". Lassen Sie uns doch erst mal sozialisieren; auf dieser Entwicklungsstufe werden die Menschen leichter zu Ihrem Ideale emporsteigen. Ich meine nämlich, nicht „zurück zur Natur" muß es heißen, sondern vorwärts zur Natur im Bunde mit der Kultur — —

Der Ehemann (kauend): Die Oelfabrik schüttet diesmal keine Dividende aus; wenn die Schweinerei mit der Vergesellschaftung noch lange andauert, kriegen wir von unserem Geld überhaupt keine Zinsen mehr!

Die Ehefrau: Wie findest du das Stück?

Der Ehemann: Quatsch. Diese Arbeiter sind ja wie toll versessen auf ihre Arbeit! Der Mensch ist ein faules Tier und will getreten sein, ehe er sich plagt. Glaubst du, ich oder irgend ein anderer würden die Knochen noch so schinden, wenn es heißt: Für den Andern mitarbeiten, für den Staat, fürs Ganze arbeiten?

Der Doktor (hat sich inzwischen genauer erklärt): — und je vollkommener wir die Maschinen bauen, umso kürzer wird das tägliche Arbeitspensum; nach dem Sechsstundentag wird endlich der Vierstunden-Arbeitstag möglich werden, dann bleibt für jeden Kraft genug, seinen Garten, seinen Acker, das Stück Erde, das ihm Nahrung und Freude zugleich schenkt, anzubauen. Natürlich muß intensiver gearbeitet werden. Und Alle müssen arbeiten. Leute, die sich mit dreißig Jahren zur Ruhe setzen, braucht die Welt nicht.

Die Dame: Ihr Weltbild ist schön; ich könnte mich dran freuen, wenn's nicht eben doch allzu utopisch wäre. Sie setzen die Gleichheit aller Menschen zum Grundstein Ihres Weltgebäudes. Gleichheit ist ein biologischer Unsinn, Gerechtigkeit dito.

Der Doktor will ins Wort fallen.

Die Dame: Bitte lassen Sie mich erklären, wie ich es ansehe. Der Himmel selbst, die Natur, oder Gott — gleichviel, wie Sie sagen wollen, sind ungerecht, schaffen uns ungleich, schufen die Erde ungleich. Denken Sie doch, Italien und Sibirien, Island, Kalifornien — welch verschiedenes Leben, das wir doch je nach Geburt hinnehmen müssen! Blinde, Krumme, Dumme müssen sich mühselig durch ein Dasein hintappen, daß der Begabte, der Starke freudig durchschreitet. Und wir wollen nun Gleichheit schaffen, über die Natur hinweg, gegen die Natur?

Die Ehefrau: — — also ich soll es doch kaufen? Aber es ist ja der gemeinste Wucher!

Der Ehemann: Wenn wir's nicht kaufen, jammerst du mir hinterher den Kopf voll. Unsere Arbeiter besinnen sich weniger, das Geld auszugeben, wie wir, verlaß dich drauf. Es ist wieder ein neuer Antrag auf Lohnerhöhung in Sicht. Aber ich werde keinesfalls nachgeben — —

Die Ehefrau: Und was dann?

Der Ehemann: Ich schließe den Betrieb. Fertig. —

Der Doktor: — die Seele haben Sie vergessen. Die Forderungen der Seele ragen aus dieser Welt in andre Gefilde hinaus. Gerechtigkeit zu wollen, ist in uns, so muß sie auch durch Menschenmacht in unserer Welt zur alleinigen Herrschaft kommen. Auch Bruderliebe, Nächstenliebe scheint in den Plan der Natur nicht eingefügt zu sein, und doch ist sie da! Und sie soll aus Menschenherzen so stark emporwachsen, daß eine Erneuerung aller Beziehungen von Volk zu Volk wahr werden kann, daß endlich einmal die Güte siegreich —

Die Dame: Auch Sie setzen schließlich die Gefühlswerte obenan! Gefühl ist alles — — — Die Menschen müssen nur zuvor lernen, ihren gemeinen Vorteil nicht mehr zum Gott zu machen!

Der Ehemann: — — — das soll mir gleich sein. Jeder sieht nach seinem Vorteil. Ich werde es eine Weile auch ohne Fabrik aushalten — —

Der Doktor: Das Geschlecht der Zukunft muß größer sein, muß größer denken!

Der Ehemann: Sie wollen mir sogar in die Kalkulation gucken. Der Verdienst soll nicht größer sein — –

(Doktor und Ehemann, Dame und Ehefrau haben einander während der letzten Worte mißbilligende, geringschätzige Blicke zugeworfen. Der Vorhang zu dem Schauspiel „Gas" geht wieder auf.)

INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

THEODOR STORM

Sämtliche Werke in 8 Bänden

Herausgegeben von ALBERT KÖSTER

Jeder Band geheftet Mk. 6.—; in Halbleinen Mk. 9.—; in Halbpergament Mk. 13.50

Die ersten drei Bände sind bereits erschienen

Diese Ausgabe tritt mit dem Anspruch auf, die endgültige Storm-Ausgabe zu sein. In ihr sind die Methoden wissenschaftlicher Editionstechnik zum ersten Mal auf einen neueren Dichter angewandt worden. Noch keinem von ihnen ist diese Sorgfalt gewidmet worden, wie sie in unserer Ausgabe Storm zuteil wurde. Allein für die Novellen, deren Text an mehr als 1550 Stellen berichtigt werden konnte, mußten 220 Drucke und Handschriften bis auf den Buchstaben und die Interpunktionszeichen durchgeprüft werden. Mit dem Herausgeber hat der Verlag gewetteifert, um in Papier, Druck und Einband eine Leistung zu erreichen, die bester Friedensarbeit nichts nachgibt. Die weiteren Bände werden in rascher Folge erscheinen, so daß um die nächste Jahreswende die Ausgabe bereits vollständig vorliegen wird. Die Abnahme des ersten Bandes verpflichtet zum Bezug der ganzen Ausgabe.

Willkommen und Abschied

Roman von ARTHUR KAHANE

Geheftet M. 8,—. Gebunden M. 10,50.

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

Dieser Nummer liegen PROSPEKTE des Verlages
GEORG MÜLLER, München, und des Verlages GUSTAV KIEPENHEUER, Potsdam,
bei, die wir besonderer Beachtung empfehlen.

Soeben erschien:

EMMY HENNINGS:

GEFÄNGNIS

Ein kleiner Roman.

Geheftet M. 5,—. Gebunden M. 7,—.

Eine der ersten Pressestimmen: „Eines der wenigen Bücher der in literarischer Hinsicht sehr problematischen letzten Jahre, das mich von Grund der Seele auf ergriffen hat. Moderne Memoiren aus einem Totenhaus, mit expressionistischer Wucht hingeworfen, zitternd wie warmes lebendes Fleisch, aus allen Engen und Gittern hinausführend in das leuchtende Schneefeld innerer und äußerer Freiheit. Eine Seele, die sich in allen Bitternissen der Haft leibhaftig vor unsern Augen windet und krampft, deren Kämpfe allein schon alle hinreißende äußere Handlung von Romanen aufwiegt; ein singender lyrischer Unterton, ein Frauenherz, das seltsam hell und weich Schönheiten faßt. Es gibt nur Ein Buch, das mich in seiner unerbittlich wahren und folgerechten Selbstbeobachtung ebenso packt wie dieses — das ist Hunger von Hamsun."

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

NEUE GEDICHTBÄNDE

Soeben erschienen:

BRUNO SCHÖNLANK / BLUTJUNGE WELT

Bruno Schönlanks Gedichte sind Gedichte der Zeit, geboren und getragen von einer inbrünstigen, reinen Liebe zu den Menschen und voller Hingabe an alle, die da mühselig und beladen sind. Die Wucht proletarischen Mitgefühls, das zärtlich ist und hart zugleich, das mütterlich besänftigt und in männlichstem Trotz aufbegehrt, der Schwung ungekünstelter Schwermut stürzt seine Verse aus innerstem Erleben empor. Schönlank ist Jugend, die für Freiheit der Menschen schafft und blutet, und seine Fülle strömt sich aus in Worten, die alle Fühlenden seiner Zeit forttragen müssen.

1.80 M., gebunden 2.80 M.

ADOLF VON HATZFELD / AN GOTT

Die Welt, die aus dem Rahmen seiner Verse leuchtet, ist nicht sehr reich und vielgestaltig, dafür aber brennen die Farben, in denen diese Welt gemalt ist, rein und inbrünstig wie die Farben alter Kirchenfenster, auf denen die Sonne die Gesichter und bauschigen Gewänder der Heiligen zu buntem Leben weckt. So sind einige Gedichte Hatzfelds von einer dunkelen, tragischen Gläubigkeit erfüllt, die mit dem Gott, den sie sucht und anbetet, in schweren Kämpfen ringt. In Hatzfelds Gedichten, die zuweilen von einem schönen Rhythmus erfüllt sind, kommt ein starkes, inniges Naturgefühl zum Ausdruck. In zwei Dichtungen „An Gott" setzt er sich inbrünstig kämpfend mit dem Schöpfer auseinander. Aus allem spricht der ungeheure Ernst eines Einsamen.

10.— M., gebunden 12.— M.

Verlegt bei PAUL CASSIRER • BERLIN W 10

UMSTURZ UND AUFBAU

EINE FOLGE VON FLUGSCHRIFTEN

GEORG BÜCHNER
„Friede den Hütten! Krieg den Palästen!“
1 Mark

WALTER HASENCLEVER
„Der politische Dichter“
1 Mark

KARL MARX
„Zur Judenfrage“
1 Mark

RUDOLF LEONHARD
„Kampf gegen die Waffe“
1 Mark

STEFAN GROSSMANN
„Der Hochverräter Ernst Toller“ Die Geschichte eines Prozesses
1 Mark

In jeder Buchhandlung zu haben, sonst vom

ERNST ROWOHLT VERLAG * BERLIN W 35

Soeben erschien:

GEORG BRANDES
MINIATUREN

Inhalt:

Napoleon * Giuseppe Garibaldi * Shakespeare * Gilles de Rais * Aurora Königsmark * Jules Favre * August Bebel * Jean Jaurès * Emile Verhaeren * Bengt Lidforss * Ku-Hung-Ming

Geheftet M. 12.— Gebunden M. 15.—

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

Soeben erschien das SECHSTE TAUSEND

DIE ERHEBUNG

Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung

Herausgegeben von ALFRED WOLFENSTEIN. 422 Seiten

Geheftet 9 Mark / Gebunden 12 Mark

Gleichzeitig erschienen zwei neue Bände in unserer Sammlung „DICHTUNGEN UND BEKENNTNISSE AUS UNSERER ZEIT"

ALFRED DÖBLIN

Der schwarze Vorhang

Roman von den Worten und Zufällen

Geheftet 3 Mark 50 Pf. / Gebunden 5 Mark 50 Pf.

Eine Entwicklungsgeschichte des parasitären, vergewaltigenden, austrocknenden, ausweidenden Charakters der Geschlechtlichkeit und gleichzeitig der Erkenntnis der undurchbrechbaren Einsamkeit des Menschen. Ein junges, leidenschaftsvolles Buch mit der Echtheit, dem frischen Erlebnisglanz und der geistigen Glut eines ernsten, wahrhaftigen Tagebuches.

ALBERT STEFFEN

Die Heilige mit dem Fische

Sieben Novellen

Geheftet 3 Mark 50 Pf. / Gebunden 5 Mark 50 Pf.

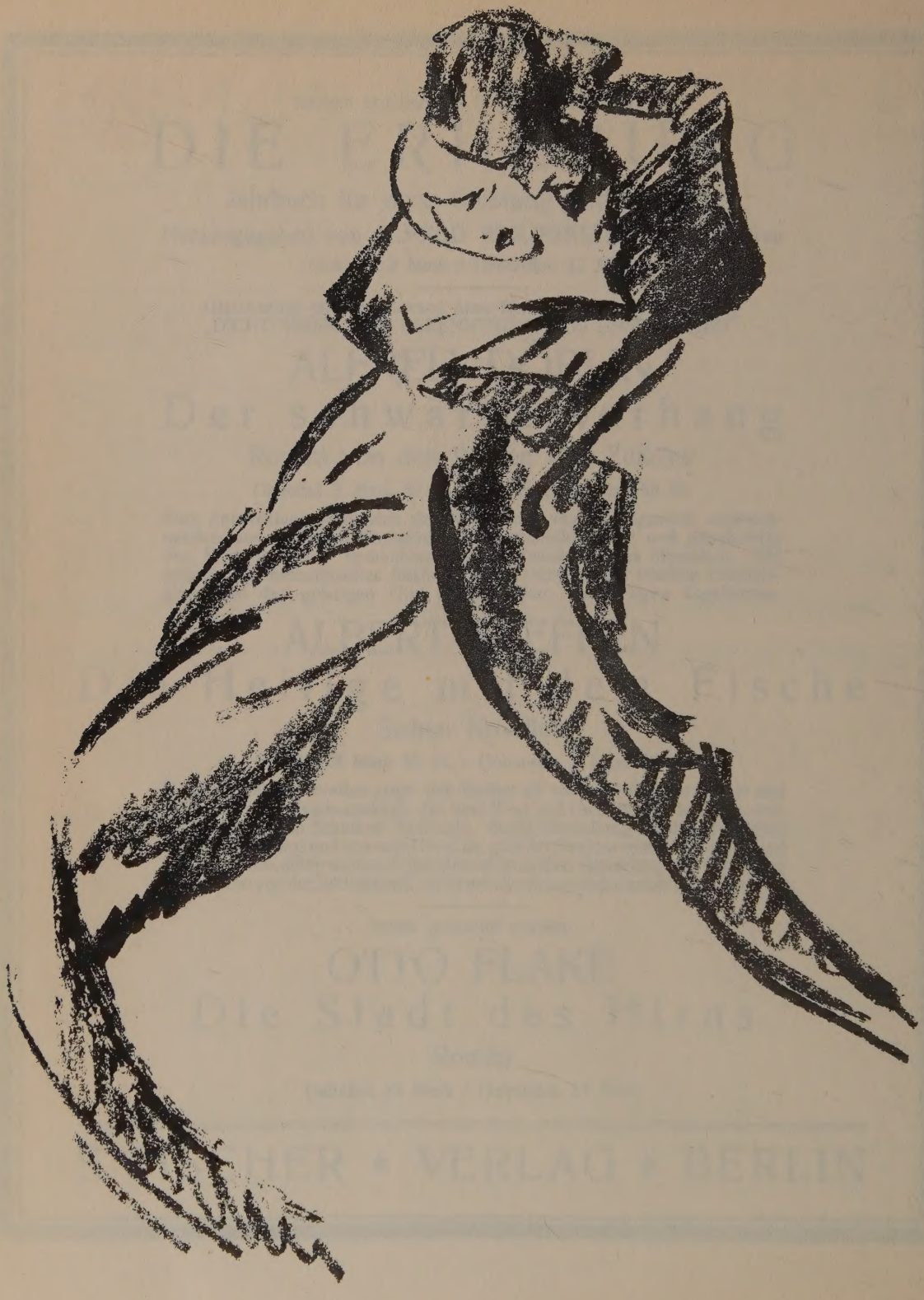
In seinen sieben Novellen zeigt sich Steffen als ein selbständiger Sucher und Erschließer der Gewissenskraft, die über Wert und Unwert des Menschen entscheidet und sein Schicksal bestimmt. Seine Einstellung auf die Erkenntnis dessen, was nottut und was vom Uebel ist, gibt der Struktur seiner Menschen und der Abenteuer, durch welche er die Menschen zu ihrer Erprobung und Vertiefung führt, etwas von der Schlichtheit, der Symbolkraft und dem Zauber der Legenden.

Ferner erscheint soeben:

OTTO FLAKE

Die Stadt des Hirns

Roman

Geheftet 10 Mark / Gebunden 13 Mark

S. FISCHER ★ VERLAG ★ BERLIN